



Dirección de Ignacio Arellano,
con la colaboración de Christoph Strosetzki y Marc Vitse

Secretario ejecutivo: Juan Manuel Escudero

REDES ICONOGRÁFICAS:
SAN FRANCISCO JAVIER
EN LA CULTURA VISUAL
DEL BARROCO

M. GABRIELA TORRES OLLETA

Bibliographic information published by Die Deutsche Nationalbibliothek.
Die Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at
<http://dnb.ddb.de>

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos
de investigación del GRISO a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander Central Hispano la colaboración para la edición de
este libro.

Reservados todos los derechos

© Iberoamericana, 2009
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-america.net

© Vervuert, 2009
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-america.net

ISBN 978-84-8489-453-7 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-86527-466-3 (Vervuert)

Depósito Legal:

Cubierta: Cruz Larrañeta
Impreso en España

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

ÍNDICE

Nota preliminar.....	9
Prefacio.....	11
EL CORPUS TEXTUAL. INTRODUCCIÓN A LAS FUENTES	
ESCRITAS	13
Las cartas y escritos javerianos	15
Las vidas	20
Procesos y Bula de canonización	38
Las relaciones de milagros.....	46
Sermones	59
Textos devocionales.....	88
Varia: historias orientales e informes de misión	94
Final.....	99
VIDAS ILUSTRADAS Y SERIES PICTÓRICAS.....	101
Generalidades.....	101
Las series grabadas.....	102
Las <i>Wundervitae</i> o vidas admirables	102
La serie de Regnartius	108
<i>Vita thesibus</i> , <i>Vita iconibus</i> y la serie de Winkler	129
<i>Sacro Monte Parnaso</i> y serie de Donck	140
La serie angélica de <i>Magnum consilium</i>	144
David Nesselthalher.....	153
Otras series menos relevantes	155
El <i>Compendio della vita</i> y la <i>Vida iconológica</i> de Gaspar Juárez	156
Ciclos pictóricos	172
Dos ciclos portugueses: la sacristía de la iglesia de San Roque de Lisboa y la serie del colegio del Espíritu Santo de Évora	173

Serie del Colegio Imperial de Madrid y ciclos napolitanos.....	207
Las pinturas del castillo de Javier	216
Ciclos pictóricos americanos. San Marcelo de Lima.	
Ciclos mejicanos. Ciclo de la Merced de Quito	221
El Bom Jesus de Goa	258
LAS RELACIONES DE FIESTAS: EL SANTO EN EL ÁMBITO	
CELEBRATIVO.....	269
Generalidades	269
La estructura de la fiesta hagiográfica.....	273
Noticia y proclamación	273
Actos litúrgicos: lo espiritual	280
Religión y sociopolítica	292
El triunfo de los santos	297
Los acompañamientos y el universo alegórico.....	312
Las constelaciones históricas y bíblicas, y el santoral	312
Las cuatro partes del mundo y otras alegorías geográficas	321
Los dos ejércitos y el triunfo de los santos	328
Otros varios conjuntos alegóricos. La mitología a lo divino	341
El escenario exterior y las arquitecturas efímeras.....	348
Final.....	356
ICONOGRAFÍA JAVERIANA Y LA MIRADA EMBLEMÁTICA	359
<i>Imago primi saeculi</i>	361
La Constancia de San Francisco en una colección de emblemas.....	368
Vidas de santos en emblemas: casos y rastros javerianos	370
Los emblemas en las fiestas hagiográficas: carros procesionales y	
certámenes	373
Cultura simbólica en los sermones javerianos y en las vidas	397
TIPOLOGÍA ICONOGRÁFICA DE SAN FRANCISCO JAVIER	415
Los primeros retratos. Una <i>vera effigies</i> espiritual. El corazón y las	
consolaciones	415
Misionero	422
Peregrino.....	424
Sacerdote.....	425
Taumaturgo	427
Patrono y abogado	431
El Panteón celeste	433
Javier y la Trinidad.....	433
Javier y Cristo.....	435

Javier y el Sagrado Corazón de Jesús	438
Javier y la Virgen.....	443
Javier con otros santos.....	447
La muerte	449
CONCLUSIÓN	451
BIBLIOGRAFÍA	455
ILUSTRACIONES	489

NOTA PRELIMINAR

Una primera versión de este libro constituyó mi tesis doctoral, dirigida por el Dr. Ricardo Fernández Gracia y defendida en la Universidad de Navarra. Para aquel trabajo dispuse de una beca de investigación del Gobierno de Navarra, que agradezco aquí. No hubiera sido posible tampoco sin la ayuda inestimable de la Biblioteca de la Universidad de Navarra, en especial del servicio de préstamo interbibliotecario, gestionado con profesionalidad y amabilidad ejemplar por Ana León, y del Fondo Antiguo, donde siempre fui atendida por el director don José M^a Torres y las bibliotecarias María Calonge y M^a Teresa Alli. Al Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) agradezco la ayuda en cuestiones informáticas y bibliográficas, especialmente a los doctores Carlos Mata, Rafael Zafra y Álvaro Baraibar.

A la Compañía de Jesús, en los nombres del padre Gabriel M^a Verd de la Facultad de Teología de Granada e Ignacio Cacho del Santuario de Loyola, el abrir sus bibliotecas para todo lo que he necesitado, además de su interés y trato fraternal.

Quiero reconocer igualmente la contribución de los fotógrafos que me permitieron completar o actualizar materiales: Pantaleão Fernandes para las series de Goa; Lorenzo Pari para las iglesias de Nápoles; Francisco Morales para las de Puebla; a la habilidad y amistad de Néstor Vega Mariátegui debo las fotografías de la parroquia de San Marcelo de Lima. A los padres mercedarios de Quito y al padre Vázquez en particular, debo todas las fotografías de la serie del convento de la Merced de Quito. Fueron también ocasionales fotógrafos «javerianos» M^a Amparo De Miguel, Carlos Becerril, Ignacio Arellano, Carlos Mata, Miguel Zugasti, Pilar Andueza, Ignacio Miguéliz, Miguel Ángel Contreras y Santiago Fernández Mosquera.

PREFACIO

El concepto básico que organiza las páginas siguientes es el de *red iconográfica*. Me parece que los procesos de formación, evolución e influencia de los modelos iconográficos, en este caso de San Francisco Javier, no responden tanto a una estructura lineal como a la reticular, en la que cada nudo puede conectarse con otros, y los caminos posibles para ir de uno a otro lugar son varios y a menudo difíciles de precisar. Es un panorama semejante al de la transmisión de la cultura oral, que vive en variantes, con innumerables contaminaciones de fórmulas y repeticiones de rasgos que conocen una difusión cuyos trayectos no siempre es posible establecer con seguridad.

No cabría señalar límites definidos ni, salvo en casos concretos, relaciones exactas en un mecanismo en el que intervienen muchos factores que tienen que ver con el culto religioso, las campañas de afirmación de la Compañía de Jesús, los encargos artísticos determinados, las pompas festivas, o el desarrollo de corrientes estéticas como la del ingenio barroco, ya que manejo un corpus artístico que se extiende desde el último renacimiento al rococó. En esa perspectiva me interesa estudiar las principales conformaciones iconográficas, identificar sus motivos, explicar los temas representados y los detalles y atributos que constituyen los modelos y la tipología del santo. Para esa tarea es indispensable recurrir a los textos hagiográficos que son las mayores fuentes que inspiran las realizaciones plásticas. Es preciso ir del texto a la imagen y viceversa (los predicadores evocan reiteradamente al santo «como se pinta»).

Mi investigación no es de archivo ni pretende una catalogación exhaustiva de las imágenes de San Francisco Javier. Esa fue tarea que abordó el P. Schurhammer y en el fondo que lleva su nombre se acumula abundante material variopinto, útil para quien quiera añadir ejemplos

al muestrario que contemplaré en mi análisis. En cualquier caso siempre quedarían pinturas, esculturas, relieves y grabados que sumar.

Muchas representaciones conocidas y de alto valor artístico se echarán en falta en mi selección. Algunos libros recientes permitirán paliar esa ausencia: mencionaré solo el clásico de García Gutiérrez, *San Francisco Javier en el arte de España y Japón*, actualizado en la versión *San Francisco Javier en el arte de España y Oriente* (2005), o los volúmenes aparecidos en ocasión del centenario del 2006, *Sol, Apóstol, Peregrino. San Francisco Javier en su centenario* y *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*.

Procuro atender a los elementos iconográficos y ponerlos en relación con el corpus textual que los explica. Ciertamente que los textos (algunos de ellos) y las representaciones visuales (muchas de ellas) que utilizo pudieran muy bien ser otras, pero creo que las conclusiones serían muy parecidas, y tampoco parecía oportuna la acumulación interminable de ejemplos.

Me contentaré con que el diseño que propongo de esta *red iconográfica* cuyos nudos involucran distintos géneros (desde las vidas de santos a los sermones y novenas, y desde la pintura a la emblemática) y variados ámbitos religiosos, culturales, artísticos y sociales tenga cierta coherencia en su obligada limitación.

EL CORPUS TEXTUAL. INTRODUCCIÓN A LAS FUENTES ESCRITAS

Al estudiar la iconografía de cualquier santo el investigador encuentra una tupida red de datos, documentos, libros y obras de arte de distintos géneros que se relacionan a través de innumerables posibilidades sin límites definidos.

En esta introducción pretendo un somero acercamiento, principalmente de tipo bibliográfico, a una serie de documentos oficiales, vidas, relaciones de milagros, piezas devocionales y otras tipologías textuales que conforman el primer nudo de esa red que se articula en numerosas formas de expresión artística.

El corpus objeto de esta primera descripción está constituido por dos clases de escritos: por un lado las «fuentes» (en las que se establecen los principales rasgos de las representaciones) y por otro una serie de textos varios que recogen datos útiles para la interpretación iconográfica¹.

Este método parece justificado si se tiene en cuenta que artistas y promotores se basan a menudo en textos escritos, aunque después desarrollen las composiciones según sus gustos o capacidades. Como subraya el bolandista Hippolyte Delehaye a propósito de la iconografía cristiana general:

Les deux grandes sources qui l'alimentent sont la Bible et la Vie des Saints, qui offrent à l'artiste les plus larges perspectives. À chacun d'entrer dans la voie où le pousse son génie²...

¹ San Francisco Javier cuenta con abundantes biógrafos cuyos libros están al alcance de todos los lectores, por lo que eludo repetir su biografía, para la que remito a Recondo, Schurhammer, Didier, Tellechea, Fortún... En estas obras también se hallarán datos muy valiosos, pero en el marco de mi trabajo me ocupo de las hagiografías de los siglos XVI-XVIII.

² Delehaye, 1934, p. 117.

En 1641 declaraba Poussin, acerca del cuadro que se le había encargado para el noviciado de los jesuitas en París, que buscaba su inspiración temática en las hagiografías pertinentes:

Dedico alguna hora del atardecer a las vidas de San Ignacio y de San Javier por si encuentro algún tema para el cuadro del noviciado³.

En muchos textos se van definiendo los atributos que marcan las lecturas iconográficas: el relato del milagro del cangrejo inspira muchas escenas con este animal, que puede llevar o no el crucifijo, y puede llevar o no la cruz en la concha..., etc. Previamente al estudio iconográfico conviene, por tanto, revisar esas piezas donde se mencionan muchos detalles significativos.

Si la iconografía, según la definición de Panofsky, es la rama de la historia del arte que «se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte en cuanto algo distinto de su forma»⁴, importa mucho identificar los atributos que caracterizan al personaje y construyen sus variantes: en San Francisco las de peregrino, penitente, predicador, taumaturgo, etc. Un espectador que ignorase el episodio del cangrejo podría interpretar la presencia del animal (sobre todo en las variantes en que no lleven el crucifijo en las pinzas) como mero dato de ambientación anecdótica o «realista»: la comprensión plena del motivo exige el conocimiento de las fuentes que explican su sentido.

Una vez que se reconocen los motivos —los cangrejos citados, un ramo de azucenas, el corazón inflamado, el bordón de peregrino...— su explicación puede hallarse en los textos, que ofrecen las claves de su significado, delimitado igualmente por los valores religiosos y culturales dominantes en la época.

Los textos aquí considerados son una selección de los innumerables que se escribieron entre finales del xvi y mitad del xviii: es el periodo más relevante para las configuraciones iconográficas, pues los posteriores suelen repetir las formas precedentes.

³ Cito a Poussin por *Cartas y consideraciones en torno al arte*, ed. Blunt, 1995, trad. de Vázquez, p. 51.

⁴ Panofsky, 1972, p. 13. Definición que puede completarse con el comentario de González de Zárate (1990a, p. 338): «Describir, identificar y clasificar las imágenes entra dentro de lo que llamamos iconografía. Por esta ciencia se pueden presentar la evolución en el tiempo de los diferentes temas artísticos, sus orígenes y variantes de representación visual...».

De ese corpus textual me interesa su *posible* dimensión iconográfica, y no tanto sus valores de tipo histórico, doctrinal o literario.

Las principales categorías que observo en esta introducción panorámica son:

- a) las cartas y escritos javerianos
- b) las vidas y relatos hagiográficos
- c) documentos oficiales de los procesos de canonización, en especial la bula
- d) relaciones de milagros
- e) sermones
- f) otros textos devocionales que implican elementos iconográficos (novenas, letanías, gozos...), y
- g) textos varios que traen noticias del santo o permiten contextualizar su figura.

A estos hay que sumar las relaciones de fiestas, cuyas características hacen aconsejable dedicarles un capítulo específico.

LAS CARTAS Y ESCRITOS JAVERIANOS⁵

«Muchas estatuas de San Francisco se han esculpido, muchas imágenes se han pintado, muchas estampas se han impreso, pero en ninguna más al natural ni más al vivo retratado que en sus cartas» escribe el padre Vieyra⁶.

Se trata de un conjunto de 137 documentos entre cartas e instrucciones. La carta más antigua está escrita en marzo de 1535 desde París a su hermano Juan de Azpilcueta, y la última desde Sancián en noviembre de 1552 pocos días antes de morir.

Las cartas son 107, y pueden ser *principales* —en las que se escriben cuestiones de interés general— e *hijuelas* —con asuntos más personales o de menor trascendencia—. Pueden ir dirigidas a una persona, a varias o a muchas, como las que dirige a sus compañeros de Europa.

⁵ Para las cartas ver Zubillaga, 1996, cuya edición utilizo. Ver también Schurhammer, 1947, pp. 176-179.

⁶ Vieyra, sermón *Pretendientes*, en *Todos sus sermones*, p. 433. Sobre la importancia de la correspondencia epistolar en la Compañía de Jesús ver Palomo, 2005.

A estas dirigidas a la Compañía pertenecen las más extensas, ya que trataba de dar noticias de la evangelización, con curiosas informaciones de los distintos pueblos con los que se encontraba. Las cartas, en palabras de Federico Palomo, favorecieron no solo esto, sino «también la circulación de modelos de intervención apostólica y, sobre todo, de noticias y sucesos que sirviesen para la edificación de los sujetos de la Compañía»⁷. En el caso concreto de San Francisco Javier habría que añadir el impacto propagandístico y de llamada que causaría en los jóvenes de los colegios jesuitas.

Quedan otros 29 documentos con asuntos administrativos: la «Instrucción primera» al padre Barzeo sobre la administración temporal, la «Instrucción segunda» al padre Barzeo sobre prácticas de buen gobierno, la «Instrucción quinta» al padre Barzeo sobre la evitación de escándalos⁸, o varias instrucciones concretas sobre la forma de dar la doctrina, de orar, etc.

Se conservan 34 autógrafos de San Francisco, de ellos solamente 9 completos. Esta reducida proporción se debe a que se valía normalmente de escribientes a quienes dictaba, limitándose luego a firmar. Otra causa obedece a la veneración de los fieles, que ansiaban poseer reliquias del santo, y recortaban su firma de los documentos, o fragmentaban otros, hasta el punto de que en 1624 el prepósito general Vitelleschi mandó «que ninguno arranque firma o papel alguno de los libros de cartas de San Ignacio y San Francisco Javier»⁹, orden que llegó algo tarde. Muchos textos javerianos son en realidad traducciones o copias no sabemos hasta qué punto fieles a los originales.

La popularidad de las cartas, demostrada por las abundantes copias, se confirma por la temprana publicación en París, 1545, de la *Copie d'une lettre missive envoièe des Indes par monsieur François Xavier* (todavía en vida del santo).

La edición clásica de las cartas es la preparada por Horacio Turselino, *Francisci Xaverii epistolarum libri quatuor*, Romae, Aloysium Zannetti, 1596. Su difusión aumenta cuando Turselino las incorpora a su *Vita*, de modo que bien a través de ella, bien por el conocimiento directo del epistolario, esta documentación se halla en todo lo que

⁷ Palomo, 2005, pp. 59-60.

⁸ Ver Zubillaga, 1996, núms. 114, 115, 106, 118.

⁹ Citado por Zubillaga, 1996, p. 35.

se ha escrito sobre San Francisco Javier y es una de las fuentes principales para la elaboración de su figura.

Hay otras ediciones de distinta importancia. De 1557 es la *Recopilación de las cartas que fueron enviadas de las Indias e islas del serenísimo rey de Portugal a los hermanos de la Compañía de Jesús del colegio de Coimbra. Agora de nuevo corregidas y añadidas en esta impresión a costa de Alejo de Cardenas*, impresa en Córdoba. En 1565 se imprimieron en Coimbra dos cartas junto con las de otros jesuitas, y varias también dentro de una colección en Alcalá en 1575.

En 1567, quince años después de la muerte de Javier, dos de sus cartas fueron publicadas traducidas al holandés por Maarten Donck, cura párroco en Delft, en un volumen de título *Los frutos de la Iglesia de Cristo*, colección de cartas escritas por misioneros franciscanos y jesuitas con relatos sobre tierras extranjeras. Sin ninguna duda Donck extrajo las cartas de Javier de *Epistolae Indicae*, primera traducción al latín de las cartas de los misioneros jesuitas en la India, que había aparecido un año antes en Lovaina en dos ediciones diferentes y que levantaron gran fervor por las misiones¹⁰.

Más relevante es la edición aparecida en Madrid en 1752, con el título *Cartas de San Francisco Javier, apóstol de las Indias, en que se deja ver un vivo retrato de su fervoroso espíritu, respirando en sus cláusulas un ardiente amor de la virtud y un implacable odio de los vicios. Recogidas y traducidas de latín en castellano por el P. Francisco Cutillas de la Compañía de Jesús. Dedicadas a la reina nuestra señora*.

La importancia que para la iconografía de San Francisco tienen estos escritos es extraordinaria: son las páginas que mejor pudieron reflejar la personalidad del santo y cronológicamente los primeros textos que proporcionan una información sustancial para los hagiógrafos más tempranos.

Importante para los retratos es el conocido gesto de San Francisco abriéndose la sotana con las manos a la altura del pecho y alzando los ojos al cielo. Es una composición que evoca las *consolaciones* del santo, y que tiene su origen preciso en una carta enviada a sus compañeros de Roma, glosada posteriormente por distintos hagiógrafos con detalles que servirán a pintores y grabadores:

¹⁰ Begheyn, 2002, p. 308.

todos estos peligros y trabajos voluntariamente tomados por solo amor y servicio de Dios nuestro Señor son tesoros abundosos de grandes consolaciones espirituales, en tanta manera que son islas muy dispuestas y aparejadas para un hombre en pocos años perder la vista de los ojos corporales con abundancia de lágrimas consolativas. Nunca me acuerdo haber tenido tantas y tan continuas consolaciones espirituales como en estas islas, con tan poco sentimiento de trabajos corporales¹¹.

Hay muchos otros motivos que de las cartas pasan a la iconografía. Más anecdótico es el de la campanilla que lleva Javier en muchas representaciones, y que procede de las noticias que da él mismo sobre el modo de congregar a su alrededor a los indios y japoneses:

Después de haber sacado en su lengua [las oraciones] y saberlas de coro iba por todo el lugar con una campana en la mano juntando todos los muchachos y hombres que podía...¹².

También anunciaba con los sonos de la campanilla las oraciones por las ánimas que iba rezando por la noche:

...y las noches iba por la ciudad con una campana pequeña encomendando las ánimas del purgatorio¹³.

Más de una vez se representa a San Francisco arrodillado en el momento de escribir a San Ignacio, como se describe en sus propias cartas:

Así ceso, rogando a vuestra santa caridad, padre mío de mi ánima, observantísimo, las rodillas puestas en el suelo el tiempo que ésta escribo, como si presente os tuviese¹⁴.

La actividad pastoral propia del misionero ocupa la mayor parte de estos escritos. Citaré solamente un caso ilustrativo origen de la ico-

¹¹ Zubillaga, 1996, carta núm. 59, escrita en Cochín el 20 de enero de 1548. Para este motivo de las consolaciones, muy reiterado en la iconografía javeriana, ver *Diccionario de mística, s. v. consuelos espirituales*.

¹² Zubillaga, 1996, núm. 20.

¹³ Zubillaga, 1996, núm. 187.

¹⁴ Zubillaga, 1996, núm. 70. Carta dirigida al padre Ignacio de Loyola el 12 de enero de 1549 desde Cochín.

nografía javeriana más repetida y que expresa lo más esencial del *apóstol del oriente*:

Es tanta la multitud de los que se convierten a la fe de Cristo en esta tierra donde ando, que muchas veces me acaece tener cansados los brazos de bautizar y no poder hablar de tantas veces decir el Credo y mandamientos en su lengua de ellos, y las otras oraciones con una amonestación que sé en su lengua¹⁵.

En este fragmento y otros parecidos está la clave de la imagen tan conocida de San Francisco predicando, y del motivo del cansancio en los brazos, que va a generar la comparación con Moisés —a quien en la batalla contra Amalec también se le cansaban los brazos, *Éxodo*, 17, 11-12—. De esta forma lo entendió el predicador Damián López de Haro:

Tan deseoso de sembrar este fuego y encender las almas en el divino amor [...] día hubo que bautizó un pueblo entero sustentándole otros los brazos, como a Moisés para orar, porque no hubiera fuerzas humanas que bastaran¹⁶.

Numerosos episodios de la vida, en suma, como las consolaciones, detalles de sus navegaciones, tormentas y tifones, las guerras de los badagas, bautizos masivos, modalidades de su práctica misional, etc., pasarán a los textos hagiográficos y producirán variadas interpretaciones plásticas.

Puede decirse, pues, que las cartas del santo son la primera fuente para su iconografía, aunque no siempre de manera directa, sino filtradas, complementadas e interpretadas a través de las hagiografías y otros textos: un elemento tan fundamental como el milagro nunca aparece en las cartas.

¹⁵ Zubillaga, 1996, núm. 20.

¹⁶ Damián López de Haro, *Sermón de los santos padres y maestros*, fol. 10v.

LAS VIDAS

Generalidades

María Cruz de Carlos ha señalado recientemente que:

La difusión de las vidas de los santos, y de quienes se perfilaban como candidatos a serlo, era el principal objetivo de la literatura hagiográfica. Pero la creación de una imagen pública de estos personajes no se apoyó únicamente en las fuentes escritas, sino que se valió de otros recursos, como los visuales, que generalmente iban de la mano con los textos y transmitían de manera visual el mismo mensaje que éstos comunicaban por escrito. A pesar de esta cercanía la relación entre hagiografía e imagen parece haber pasado desapercibida para los historiadores del arte, cuyo recurso a las fuentes hagiográficas se ha limitado a la búsqueda de episodios concretos de la vida de un santo, para así poder descifrar determinadas representaciones. La necesidad de un acercamiento más profundo se justifica ante la consideración de ambos medios como creaciones de un mismo ambiente socio-cultural y la búsqueda en muchas ocasiones de un objetivo común¹⁷.

Por otra parte la literatura hagiográfica «tiene un fundamento teológico que no se puede obviar si se pretende comprender en su total significación la creación literaria»¹⁸. Esta vertiente teológica convierte a los santos en modelo de vida para los fieles y en intercesores ante la divinidad, función que la Iglesia siempre había reconocido en los santos, y que fue reafirmada en el Concilio de Trento. La sesión XXV, ya en el último periodo de sesiones (diciembre de 1563), fijó la doctrina acerca de su veneración y sus imágenes. El decreto aclara que no es idolatría sino «bueno y provechoso invocar a los santos» por ser los intercesores ante Cristo salvador. Su finalidad es «didáctica y edificante. Se trata de explicar a los fieles sencillos la historia del Salvador e incitarlos a su imitación por medio del ejemplo de los santos»¹⁹. En el texto tridentino se lee:

¹⁷ M. C. de Carlos, 2005, p. 335.

¹⁸ Menéndez Peláez, 2007, p. 327.

¹⁹ Jedin, 1965, pp. 135-137.

Manda el santo concilio a todos los obispos [...] que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias y uso legítimo de las imágenes [...] enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo ruegan a Dios por los hombres, que es bueno y útil invocarles humildemente y recurrir a sus oraciones, intercesión y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo²⁰.

La hagiografía contrarreformista, en la que se inscribe la javeriana, no hará sino seguir estas directrices que, sin implicar doctrinas nuevas, sirvieron para aclarar la materia y dar un nuevo impulso al culto a los santos por oposición a los iconoclastas reformistas.

La estructura habitual de las hagiografías comprende una sección en vida y otra *post mortem*, que ocupa a menudo más páginas que el relato factual de la vida terrena. Las *vidas* de San Francisco siguen el esquema canónico²¹. En el nacimiento (asunto al que dedican generalmente muy pocas páginas²²) hacen sistemáticamente referencia al origen noble de la familia y a la educación cristiana que el niño recibe²³.

Con pocos detalles infantiles, saltan a los años de estudiante en París, el encuentro con San Ignacio de Loyola en el colegio de Santa Bárbara, y su conversión («segunda conversión»²⁴) que resulta de un proceso de maduración gracias a la insistencia de San Ignacio, funda-

²⁰ Sesión XXV del Concilio de Trento, cita tomada de Verdoy, 1994, p. 293.

²¹ Un breve, pero denso, estudio historiográfico sobre las vidas de San Francisco Javier en Añoveros, 2006.

²² Uno de los autores más importantes, Turselino, por ejemplo, en la *Vida del P. Francisco Javier* dedica a este momento solamente 3 folios de 351.

²³ Con frecuencia en las hagiografías la intervención divina en la elección del santo se manifiesta mediante signos de predilección en la infancia, o incluso antes del nacimiento, pero en las vidas de San Francisco esto es raro. Solo en *El peregrino Atlante* de Francisco de la Torre (p. 5) se menciona un detalle levemente extraordinario, el del nacimiento del santo mientras su madre se halla en soledad, como un signo de excepcionalidad. Otros hagiógrafos reparan en que fue el último de los hijos de la familia y hacen glosas diversas de ese detalle, pero sin alcanzar nunca un rango particularmente extraordinario. Esta falta de interés por los primeros años de vida se refleja en el arte, donde también será excepcional la representación del nacimiento. Apenas podría citarse una escena en la serie del Convento de la Merced de Quito.

²⁴ Sobre las «segundas conversiones» y la diferencia entre las rápidas y lentas ver Leone, 2005.

mental en la biografía de Javier, las experiencias con el pequeño grupo de compañeros y las primeras etapas de formación de la Compañía, fase que culmina con los votos en la iglesia de Montmartre el 15 de agosto de 1534.

Después, ya como jesuita, aunque la Compañía no sería aprobada hasta 1540, se hallan relatos del viaje a Venecia, Bolonia y Roma, y por fin la marcha a Lisboa y el viaje a la India. Muchos episodios de estos viajes y la imagen del santo andariego pasarán a la iconografía.

Una vez dedicado a la tarea misional, las vidas se centran en el trabajo de conversión, ponderando ciertos aspectos relativos a su predicación y a la práctica del bautismo, y subrayando las dificultades invencibles para quien no poseyera en grado sumo todas las virtudes cristianas del santo, expuestas a la contemplación del lector. Los viajes a Japón son relatados con especial minuciosidad, para terminar con la enfermedad y muerte en la isla de Sanción frente a las costas de China. También recogen los entierros y desenterramientos hasta el traslado del cuerpo a Goa.

Elemento muy importante en las biografías es la narración de los milagros. En las vidas anteriores a la canonización sirven para preparar un estado de opinión y apoyar el proceso; en las posteriores confirman la santidad y extienden el culto. Hay que tener en cuenta, por otra parte, que muchos milagros *post mortem* del santo se fueron añadiendo conforme se producían.

Este es, *grosso modo*, el esquema básico al que se ciñen Teixeira, Turselino, Lucena, Guzmán, etc.

La mayoría de los autores hacen referencia a los motivos que les impulsan a escribir su obra y, en ocasiones, a las fuentes en las que se basan²⁵. Algunos acuden simplemente al tópico de la obediencia a los superiores, pero no faltan explicaciones más personales como las del padre Manuel Teixeira. Turselino alega que «andan los principales hechos del padre Francisco tejidos con mucho artificio en ajenas vidas e historias» y cree necesario escribir una «por sí y aparte». El padre Gaspar Juárez, ya en el siglo XVIII, expone razones bien distintas en el contexto de reorganización de la Compañía, suprimida por Clemente XIV.

²⁵ La referencia a las fuentes es más excepcional que común, pero el aprovechamiento de obras anteriores es masivo.

A veces se añaden novenas, letanías o alguna oración que completan el espíritu devocional de la historia. El mismo Juárez, que acabo de citar, incluye *La cristiana y santa jornada compuesta y propuesta por San Francisco Javier*.

Un tipo especial de relatos hagiográficos son los que tratan un aspecto determinado: *El príncipe del mar, San Francisco Javier*, del hermano Lorenzo Ortiz, se ocupa solamente de milagros relacionados con el agua.

Las hagiografías operan con ciertos criterios selectivos que evolucionan según cambian los modelos de santo, las formas y la sensibilidad religiosa²⁶. Hoy predominan concepciones misionales en torno a las prácticas de inculturación o aculturación diferentes a las del *xvi* y *xvii*: aunque los jesuitas fueron adelantados en adaptar modos de expresión y conducta de los lugares en que evangelizaban, de ningún modo actuaron como algunos antropólogos modernos. San Francisco Javier, que defiende con vehemencia los derechos de los indios, también ejerce en ocasiones ciertas modalidades de violencia. Cada época resalta unos aspectos y presta menos atención a otros.

Un episodio como el de la destrucción de los ídolos, que hoy sería considerado poco «correcto», pasa de las cartas de Javier al arte, como expresión del celo misionero según lo entiende la época, mientras que en los siglos *xvi* y *xvii* casi no se repara en su defensa de los indígenas.

En efecto, en una de sus cartas se refiere Javier a los niños:

Espero que han de ser mejores hombres que sus padres, porque muestran mucho ardor y voluntad a nuestra ley [...] muchas veces pelean con los gentiles y reprenden a sus padres y madres cuando los ven idolatrar y los acusan de manera que me lo vienen a decir, y cuando me dan aviso de algunas idolatrías que se hacen fuera de los lugares, junto los muchachos del lugar y voy con ellos adonde hicieron los ídolos [...] y toman los niños los ídolos y los hacen tan menudos como la ceniza y después escupen sobre ellos y con los pies los pisan y después otras cosas que aunque no parece bien nombrarlas por sus nombres es honra de los muchachos hacerlas a quien tiene tanto atrevimiento de hacerse adorar de sus padres (*Cartas*, núm. 20).

²⁶ Para la idea de San Francisco Javier como «nuevo modelo de santidad» ver Redondo, 2007.

El motivo es recogido por los biógrafos, y pasa a distintas obras artísticas en el siglo xvii (grabados de *Vita iconibus*, etc.), pero, como he dicho, la defensa que hace de los nativos en otras cartas no llama apenas la atención de los biógrafos.

En 1549 escribe desde Cochín al padre Pedro Fernández pidiendo que manden jesuitas con jurisdicción civil porque:

los capitanes que tienen esta jurisdicción sobre los cristianos de la tierra no se aprovechan de ella más que para hacer mal y tomar lo suyo a su dueño contra su voluntad, escandalizando a los cristianos de la tierra y haciendo que los infieles no se conviertan por el mal tratamiento que ven hacer a los que son ya cristianos (*Cartas*, núm. 75)

Y escribe al rey de Portugal en términos de extraordinaria dureza²⁷:

la experiencia me tiene enseñado que Vuestra Alteza no es poderoso en la India para acrecentar la fe de Cristo y es poderoso para llevar y poseer todas las riquezas temporales de la India (*Cartas*, núm. 77).

Si los primeros biógrafos de Javier o los pintores hubiesen seleccionado y desarrollado una figura en torno a estas palabras, la imagen transmitida del santo hubiese sido distinta. Estas ideas sobre los abusos a los indígenas apenas las he visto recogidas en un sermón del xviii del mejicano Ángel Maldonado, que las usa como apoyo de sus argumentos en defensa de los indios, lo que evidencia cómo en cada momento se seleccionan los motivos que convienen a los objetivos perseguidos:

con singular excelencia ejecutó esta obligación de buen pastor San Francisco Javier: clamó a favor de los miserables indios y clamó a quien y cuando debía (p. 49).

Y lo mismo hace el también mejicano Juan Martínez de la Parra, que lo compara con las Casas en un *Sermón panegírico*: «has sido tantas veces tan benigno patrón para dar feliz sucesión a las Casas» (fol. 12r).

²⁷ Ver Fortún, 2005, p. 84, y en general todo este trabajo para el marco político y religioso en que se sitúa San Francisco Javier.

Pero convendrá examinar rápidamente algunas *vidas* principales que constituyen el corpus básico de las fuentes textuales²⁸.

Vita Ignatii Loiolae de Pedro de Rivadeneira

Se publica en latín en 1572 y la versión española en 1583. El texto definitivo de la edición latina fue el de Madrid de 1586 (Fig. 1) y el de la española el de Madrid de 1605. Conoce numerosas reediciones.

Rivadeneira nació en Toledo en 1526 y murió en Madrid en 1611²⁹. Siendo un muchacho de catorce años se unió al grupo de San Ignacio, por entonces en Roma, y se educó en Lovaina, Roma y Padua. Desempeñó misiones importantes dentro de la Compañía y es considerado un escritor clásico por sus obras literarias en el campo de la historia, la ascética y la hagiografía. Aunque no hizo una biografía específica de San Francisco algunos de los episodios de su *Vida de San Ignacio* afectan directamente a Javier y pasarán a Teixeira, del cual (o de ambos) se transmiten a otros autores. Baste recordar la despedida de los dos santos cuando Javier parte a la India, con la frase «Heme aquí, padre, aparejado estoy». Compárense los pasajes siguientes:

estaba enfermo en la cama el padre Ignacio y llamando a Francisco Javier, le dice: «Bien sabéis, hermano Francisco, que dos de nosotros han de pasar a la India por orden de su santidad [...]»; como esto oyó Javier, con grande alegría dice: «Heme aquí, padre, aparejado estoy». Y así se partió con el embajador luego otro día sin tomar más tiempo de pocas horas que para despedirse de los amigos y abrazar a sus hermanos y aderezar su pobre ropa fueron menester. Partiose con tan buen ánimo y con tan alegre rostro, que ya desde entonces se veía uno como pronóstico de que la divina Providencia (que sapientísima y suavísimamente dispone todas las cosas) llamaba a este su siervo para tan gloriosos trabajos como fueron los que en esta misión padeció (Rivadeneira, *Vida de San Ignacio de Loyola*, p. 120).

Al tiempo que el P. Francisco fue elegido para la India estaba enfermo en la cama el P. Ignacio [...] «Dios se quiere servir en esto de vos, esta es

²⁸ Citaré en mi trabajo por las ediciones que recojo en la bibliografía, y daré en cada caso las fechas de las primeras ediciones para ordenar la serie de las hagiografías.

²⁹ Ver *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*.

vuestra empresa, a vos toca esta misión». Como esto oyó el P. Javier, con grande alegría dijo: «Heme aquí, padre, aparejado estoy». Y así se partió con el embajador luego otro día sin tomar más tiempo de pocas horas que para despedirse de los amigos y abrazar a sus hermanos y aderezar su pobre ropa fueron menester. Partiose con tan buen ánimo y con tan alegre rostro, que ya desde entonces se veía como pronóstico de que la divina Providencia (que sapientísima y suavísimamente dispone todas las cosas) llamaba a este su siervo para tan gloriosos trabajos como fueron los que en esta misión padeció (Teixeira, *Vida del bienaventurado padre Francisco Javier*, p. 831).

estaba entonces el padre Ignacio enfermo en la cama [...] hizo llamar al padre Francisco Javier y díjole: «Bien sabéis que dos de nosotros han de pasar a la India por orden de Su Santidad [...] esta es vuestra empresa y a vos toca esta misión». «Heme aquí, padre, aparejado estoy para partirme luego» (Guzmán, *Historia de las misiones de la Compañía...*, p. 23).

Trata también de San Francisco en su *Flos sanctorum* y en *Illustrium scriptorum religionis Societatis Iesu catalogus*, donde lo menciona como escritor de las cartas.

Vida del Bienaventurado padre Francisco Javier por Manuel Teixeira

Nació Manuel Teixeira en 1536 en Miranda do Douro, Portugal, y murió el 19 de marzo de 1590 en Goa. Hacia 1551, todavía novicio, llegó a la India, donde conoció personalmente a San Francisco Javier, quien en una carta se refiere a él como «el niño Teixeira»³⁰.

Desde Roma recibió el encargo de preparar una vida de San Francisco Javier, que escribió en la India en 1579, remitiéndola en 1580 al padre Mercuriano, General de la Compañía. Todavía añadió dos capítulos en 1581.

En el prólogo de su obra explica sus objetivos:

Porque el Señor se ha llevado ya para sí casi a todos los de la Compañía de Jesús que en estas partes de la India conocieron y conversaron al bienaventurado padre maestro Francisco Javier, primer provincial de la Compañía en ellas, y por no quedar de los que le conocían sino el que

³⁰ Ver Zubillaga, 1996, núm. 119. De Teixeira ver una breve biografía en *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*.

esto escribe, a quien durará poco la vida, según ella es miserable y breve, ha parecido que sería servicio de nuestro Señor y consuelo de muchos, en especial de la Compañía que lo deseaban y pedían, no dejar perder del todo la memoria de tan virtuoso y santo varón, mas escribir della algunas cosas que en vida en él conocimos y quedaron de él escritas (*Vida del bienaventurado padre Francisco Javier*, pp. 815-816).

En 1584 remitió a Rivadeneira una carta corrigiéndole algunos datos que sobre Javier había publicado en la primera edición española de la vida de San Ignacio, con un claro afán de rigor histórico.

Escribió la biografía en portugués y se tradujo al italiano. La versión española está abreviada y quedan ejemplares en España y en la Biblioteca Nacional de México. Schurhammer estudia los avatares del manuscrito y de las copias que de esta obra se hicieron y el trayecto recorrido hasta ser publicado en *Monumenta Xaveriana II* en 1912³¹, texto por el que cito en este trabajo.

El jesuita alemán resume el valor de la *Vida* de Teixeira:

Para Europa, Teixeira sigue la *Vida de San Ignacio* de Rivadeneira, como él mismo dice, pero poseía también testimonios orales del secretario Mascarenhas sobre el viaje de Javier a Portugal. Para Japón remite a la edición de las *Cartas* de Alcalá de 1575 y a las cartas de Javier y a un *Itinerario*, hoy perdido, que le envió Juan Fernández en 1563. Sobre el viaje a China y la muerte de Javier, además de testimonios orales, obtuvo a petición suya en 1557, un extenso relato de Antonio de Santa Fe, gran amigo suyo [...] Obtuvo también testimonios orales de Javier, Pérez, del japonés Bernardo, del piloto de Javier en su viaje a Ceilán y a quien Javier convirtió, de los misioneros de la Costa de la Pesquería y otros. Una fuente importante para él eran también los procesos de canonización de 1556-1557, así como las cartas de Javier. Estas últimas las entreveró en su texto, aunque retocándolas o desfigurándolas a veces³².

Esta valoración se basa especialmente en la «calidad de las fuentes», pero para los objetivos iconográficos hay que atender también a la influencia que tuvo en otras *vidas*, ya que a pesar de permanecer manuscrita durante siglos fue consultada abundantemente.

³¹ Ver Schurhammer, 1992, t. III, pp. 594-597.

³² Schurhammer, 1992, t. III, p. 597.

Al ser una de las primeras los datos que aporta fueron fundamentales en la formación de la imagen de Javier. Repiten a Teixeira Turselino, Luis Guzmán, Lucena y otros³³.

De vita Francisci Xaverii de Horacio Turselino³⁴

Nació Turselino en Roma en 1544. Gran erudito y polígrafo, enseñó latín durante veinte años en el Colegio Romano y fue rector en el colegio de Florencia y en el de Loreto. Murió en Roma el 6 de abril de 1599.

La primera edición de su obra javeriana apareció en 1594, pero con tantas erratas que fue repudiada por el autor. Por fin en 1596, el mismo año en que Turselino publica la primera edición en latín de las cartas de San Francisco, aparece en seis libros con el título *Horatii Tursellini e Societate Iesu De Vita Francisci Xaverii Qui primus e Societate IESU in Indiam et Japoniam invexit. Libri Sex. Denuo ab ipso Authore recogniti et pluribus locis vehementer aucti. Quibus accesserunt eiusdem Xaverii Epistolarum Libri Quatuor*.

La de Turselino es la primera *vida* del santo impresa y sirve de inspiración a la mayoría de las posteriores³⁵. Su texto se irá extendiendo en sucesivas ediciones y traducciones, que en ocasiones llevan añadidos diversos, como sucede con la versión española de Pedro de Guzmán editada en Pamplona en 1620 con aportaciones sacadas del archivo familiar de Javier.

Turselino justifica así su biografía:

Y así había muchos años que deseaban los de nuestra Compañía ver salir a luz y en público la hermosa imagen y retrato de sus virtudes [...] bien veo que andan los principales hechos del padre Francisco tejidos con mucho artificio en ajenas vidas e historias; con todo eso nunca me ha parecido bien que después de treinta y cinco y más años que ha murió el padre Francisco

³³ Ver Alonso Romo, 2006a, pp. 342-345.

³⁴ Ver más datos sobre las ediciones de esta obra en Sommervogel, 1960.

³⁵ Begheyn, 2002, p. 309 apunta: «The first vita of Francis Xavier was written by Orazio Torsellino, S. J., and published in Rome in 1594. Two years later a second, drastically revised and enlarged edition appeared, which formed the basis for all later biographies by other authors». Begheyn corrige dos errores habitualmente reiterados en los repertorios: la primera edición romana es de 1594, no de 1593 y la edición de Lieja de Hovius es de 1597 y no de 1592.

no haya tomado alguno o encargádole a otro este asunto de escribir por sí y aparte su vida, llena de tantas virtudes. (*Vida*, prólogo³⁶).

Las fuentes utilizadas son, según Schurhammer, la crónica de Polanco³⁷, los relatos de Teixeira y Valignano, los procesos de canonización de 1556 y 1557 y las cartas de Javier —material muy importante en Turselino—. También utilizó noticias de la juventud de Javier contadas por el Dr. Martín de Azpilcueta. Para la segunda edición contó con dos informes manuscritos contemporáneos sobre las actividades de Javier en la India y Japón, uno de Miguel de Lacerda y otro de Fernando Mendes Pinto. Para Schurhammer, la *Vita* de Turselino, por su estilo claro y escueto, «era una obra maestra, frente a la que la mayoría de las siguientes significó un retroceso»³⁸.

Las ediciones que se hicieron del Turselino fueron tan numerosas y divulgaron tanto su vida que podemos afirmar que todas las biografías que sobre el santo se han escrito después de 1596 le son deudoras. No solo inspiró a los biógrafos sino también a los oradores, que llegan a repetir frases textuales.

Debe resaltarse como elemento de importancia para la iconografía de San Francisco el hecho de que en varias de estas ediciones se añadieron grabados, retratos y escenas de la vida, como la acción de abrir la sotana para recibir las consolaciones que vemos en la portada de 1600 (Fig. 2).

En la obra de Turselino, en suma, quedan establecidos los rasgos principales, y más popularmente conocidos, de la imagen del santo.

Historia de la vida del P. Francisco Javier, y de lo que en la India oriental hicieron los demás religiosos de la Compañía de Jesús, del P. Joan Lucena

Escrita en portugués apareció en Lisboa en 1600 (Fig. 3), y pronto fue traducida al español por el P. Alonso de Sandoval³⁹, quien ofre-

³⁶ Utilizo para mis citas la traducción del P. Pedro de Guzmán de 1600 *Vida del P. Francisco Xavier*; de 1603 hay ejemplares iguales con el título *Historia de la entrada de la cristiandad...*

³⁷ Juan Bautista Polanco (1541-1576) autor de la *Vita Ignatii Loiolae et rerum Societatis Jesu historia*, llamada el *Chronicon*, basada en los documentos del archivo general de la Compañía.

³⁸ Schurhammer, 1992, t. III, pp. 601-603.

³⁹ Manejo esta traducción de 1619.

ce una breve noticia de la vida del autor. Nació éste en la villa de Trancoso, en el reino de Portugal, en 1549; a los quince años entró en la Compañía de Jesús, y después de estudiar filosofía y teología llegó a ocupar la cátedra de filosofía en la universidad de Évora. Fue también gran predicador y murió el once de octubre de 1602 en la casa profesa de San Roque en Lisboa. Precisamente en la sacristía de esta casa se colocaron veinte telas del pintor André Reinoso con la vida de San Francisco Javier, una de cuyas fuentes iconográficas sería la *Historia da vida* del padre Lucena⁴⁰.

Lucena cita como fuentes de su historia noticias anteriores «ya muchas elegantemente escritas», las cartas, relatos de testigos que conocieron al santo y los traslados de las informaciones que en 1556 hizo sacar de la India Francisco Barreto⁴¹. En los temas de Japón la fuente es Valignano, al que cita tres veces, pero al que utiliza en más ocasiones⁴².

La *Vida do P. Francisco de Xavier* con varias ediciones en portugués, traducida al latín, español, italiano, húngaro y francés es «una de las obras clásicas de la literatura portuguesa»⁴³, quizá favorecida por el privilegio real que impedía publicar o importar otras biografías del santo por el espacio de diez años en los reinos de la corona de Portugal⁴⁴.

Historia de las misiones que han hecho los religiosos de la Compañía de Jesús para predicar el santo Evangelio en la India Oriental y en los reinos de la China y Japón, del P. Luis de Guzmán, y los textos de Valignano

Se publica en Alcalá en 1601. Guzmán nació en Osorno (Palencia) en 1544 y murió en 1605. Fue jesuita como los anteriores biógrafos comentados, y recibió el encargo de escribir una historia de las misiones portuguesas. Para 1593 escribía al padre general Acquaviva que tenía preparados diez libros en borrador de los que cinco estaban «ya escritos en limpio pero en conformidad con sus deseos había pedido noticias más amplias sobre el Japón al provincial de Portugal»⁴⁵.

⁴⁰ Ver Serrão, 1993 y 2006, y mi comentario de la serie, *infra*.

⁴¹ Lucena, *Historia de la vida*, pp. 4-5.

⁴² Ver lugares paralelos en la edición de Álvarez Taladriz, del libro de Valignano, 1954, pp. 200-201. Se podrían añadir otros como la noticia de la práctica del infanticidio, en la *Historia de la vida* de Lucena, p. 462 y en el *Sumario* de Valignano, p. 31, etc.

⁴³ Ver *Diccionario histórico*, s. v. *Lucena*.

⁴⁴ Ver Rodríguez Souquet, 1993, p. 80.

⁴⁵ Schurhammer, 1992, t. III, p. 606.

El libro primero trata de San Francisco Javier, las misiones de Brasil, África meridional, Abisinia, Etiopía, Molucas y Japón, hasta 1565. El segundo se ocupa de la misión del Japón de 1565 a 1600. Utiliza como fuentes los textos publicados anteriormente y testimonios orales.

El principal interés de la obra está en las informaciones que aporta sobre Japón, sus habitantes, las casas, las comidas, el peinado o el vestido. Estudia también el sistema político, y se detiene especialmente en la explicación de sus creencias religiosas, la organización de los bonzos, jerarquías, vida en los monasterios y algunas de las sectas principales. Pero el P. Guzmán no conoció el Oriente: sus datos proceden de la *Historia del principio y progreso de la religión cristiana en Japón* (1601-1603) de Valignano, a cuyas informaciones añade otras proporcionadas por algunas cartas impresas o inéditas de los misioneros. Todo este complejo de noticias tiene su importancia para la comprensión de la iconografía de San Francisco cuando se le sitúa en el Japón y entre japoneses.

Alessandro Valignano⁴⁶ nació en 1539 en Chieti, reino de Nápoles. En 1566, ante el prepósito general, Francisco de Borja, y el P. Pedro Rivadeneira entró en el noviciado de la Compañía en Roma, donde profesa el sacerdocio en 1570. Cuatro años más tarde sale para la India, Malaca y Japón, donde ejerció el cargo de visitador. Murió en Macao (China) en 1606. Principal organizador de las misiones jesuitas en el Asia Oriental, en su calidad de visitador de las Indias Orientales conoció los territorios de la India y Japón. La última redacción castellana del informe *Sumario de las cosas de la India* es de 1583. Sus *Adiciones al Sumario* corresponden a 1592, y el *Principio y progreso de la religión cristiana en Japón* a 1601-1603.

En su viaje a la India llevaba el encargo de recopilar las noticias y pormenores de la vida de San Francisco Javier. Pudo conocer a compañeros del santo como los padres Francisco Pérez, y Henriques; en 1577 viaja por Bassein acompañado por el P. Manuel Teixeira. A este último entregó todo el material compilado para que empezara a elaborar un libro que él, suponía, escribiría a su vuelta. Teixeira fue su colaborador hasta la muerte de éste en 1590.

⁴⁶ José Luis Álvarez Taladriz, en la edición del *Sumario*, dedica 205 páginas a la vida y obra de Valignano. Remito a ese estudio, del cual tomo los datos que siguen.

Después de su visita al Japón organizó la primera embajada japonesa a Europa, de cuatro jóvenes nobles que fueron presentados al Papa y a las cortes europeas como embajadores de Japón y al mismo tiempo como exploradores de la cultura cristiana⁴⁷.

En cuanto a las aportaciones sobre San Francisco Javier, el padre Schurhammer lo considera una valiosa fuente para el historiador pero, añade, «hay que tener en cuenta la parcialidad y los prejuicios del visitador»⁴⁸.

Vita del padre S. Francesco di Xavier della Compagnia di Giesu. Apostolo delle Indie canonizzato da NS. Papa Gregorio XV. Raccolta da vari scrittori e ristretta in tre libri

Se publica en Milán 1622, en la imprenta de los herederos de Pacifico Pontio y de Giovanni Battista Piccaglia. Añade poco a sus fuentes, que son fundamentalmente las vidas de Turselino, Lucena y la historia de Orlandini. Termina con la beatificación de Javier.

Al parecer, el editor Piccaglia, deseoso de ofrecer una atención al conde Fabio Visconti Borromeo, se tomó el trabajo de extractar las fuentes citadas e imprimir esta *Vita*, según se advierte en la dedicatoria y prólogo a los lectores, de donde cito el siguiente pasaje:

I gloriosi fatti e le virtù eccellenti di Santo Francesco di Xavier della Compagnia di Giesù così ponno dar degna materia a molti scrittori [...] quei però che della medesima compagnia hanno più copiosamente dis-tesa la vita di lui sono stati il P. Oratio Tursellini con sei libri in lingua latina fatti volgari per Ludovico Serguglielmi, il P. Giovanni di Lucena, con dieci in idioma portoghese trasportati nell'italiano dal P. Ludovico Mansoni, e ultimamente il P. Nicolò Orlandini nella Storia che latino hà dalla compagnia di Giesù tessuta, e a queste fontane, d'onde noi habbiamo strati i nostri tre libri, potrà aver ricorso chi fosse dalla sete di ricercare più al minuto alcuna di quelle cose che noi solamente tocchiamo...

⁴⁷ Ver *Diccionario histórico*, s. v. *Valignano*.

⁴⁸ Schurhammer, 1992, t. III, p. 599.

Traducción del compendio italiano de la vida del santo Francisco Javier hecha por don Fernando de Alvia de Castro

Reimpresión lisboeta (Pedro Craesbeeck, 1630⁴⁹) de un compendio de la vida aparecido en Roma en la imprenta de los herederos de Bartolomé Zaneto, en 1622. En el prólogo al devoto lector menciona una serie de escritos sobre San Francisco Javier, hace una lista de los autores que han tratado sobre él y de los procesos guardados en Roma. Es un catálogo sintético que proporciona una interesante bibliografía de las fuentes primarias, e incorpora informaciones sacadas de los procesos de Bazaín, Goa, Cochín, Pamplona, Roma y Lisboa.

Várones ilustres de la Compañía de Jesús, del P. Juan Eusebio Nieremberg

Gran estudioso, Nieremberg nació en Madrid en 1595 donde también murió en 1658, y desarrolló su trabajo en el Colegio Imperial. Resultan «difíciles de analizar las materias abordadas por Nieremberg», «múltiples y difusas, desde los prodigios del Nuevo Mundo a la mariología»⁵⁰. Escritor ascético, teólogo, filósofo exegeta y hagiógrafo, es de destacar su labor en la comisión nombrada por el rey Felipe IV para promover la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción. Menéndez Pelayo lo considera «uno de los cinco o seis mejores prosistas de nuestro siglo XVII»⁵¹.

Publica su obra en cuatro tomos en 1643-1647 con motivo de la celebración del primer centenario de la Compañía. Coincide en extensos fragmentos con Alvia de Castro.

⁴⁹ Hay algunos problemas bibliográficos que afectan a este volumen. Después de los preliminares de la impresión «portuguesa» se reproduce una portada con el título *Compendio de la vida del santo padre Francisco Javier de la Compañía de Jesús canonizado con S. Ignacio, fundador de la misma religión, de la Santidad de N. S. Gregorio XV*, Roma, herederos de Bartolomeo Zaneto, año 622, y los preliminares correspondientes a 1622, fechados en Roma, pero con texto en español. No entro a estudiar las distintas posibilidades que plantea este problema.

⁵⁰ Ver *Diccionario histórico*, s. v. Nieremberg.

⁵¹ Ver *Diccionario de historia eclesiástica de España*, s. v. Nieremberg.

El apóstol de las Indias y Nuevas Gentes San Francisco Javier, de la Compañía de Jesús. Epítome de sus apostólicos hechos virtudes, enseñanzas y prodigios antiguos y nuevos, de Matías Peralta Calderón (seudónimo de Diego Luis San Vitores)

Peralta Calderón nació en Burgos en 1627 y murió en Guam, isla de Micronesia (Oceanía), en 1672. El interés de su obra, impresa en México en 1661 y después en Pamplona en 1665 por Gaspar Martínez⁵² (Fig. 4), estriba sobre todo en la recolección de los 242 milagros jave-rianos que en los años 1651 y 1652 ocurrieron en la ciudad italiana de Pótamo, y también de los que el santo hizo en el Nuevo Mundo (México, Chile, Guatemala). Hace especial hincapié en lugares que lo nombran patrono (Nápoles, Bolonia, Malaca, Parma, Aguila, Navarra, Manila, Guatemala y México) y publica la bula de canonización.

La narración de los milagros es de extensión muy variada. Mientras en algunos se limita a dar el nombre del beneficiado y el hecho milagroso, en otros se explaya en descripciones anecdóticas a las que no faltan detalles pintorescos, como en la dolencia de Alonso García Palomo que el día de San Francisco Javier:

Arrojó tan sin dolor que no fue sensible, una piedra de color anaranjado del tamaño del blanco de una uña, del grueso de un canto de real de a ocho, y la mitad más esquinada por una parte y por otra redonda. (*El apóstol de las Indias y nuevas gentes*, p. 192).

El peregrino Atlante S. Francisco Javier, apóstol del Oriente. Epítome histórico y panegírico de su vida y prodigios, de Francisco de la Torre

Aparece en Valencia, 1670 y conoce otras ediciones, como la de Madrid, 1731 (Fig. 5)⁵³. En el prólogo al lector declara que el afecto hacia el santo «por los beneficios que muchas veces he recibido de sus generosas manos», y las instancias del prepósito de la Congregación del Espíritu Santo, de la que es miembro, han sido los motivos para

⁵² Utilizo esta edición en el facsímil de Pamplona, 2001.

⁵³ Se reedita en Lisboa, 1674, Barcelona, 1695 y en Madrid en 1728 y 1731, y en otras ocasiones. Utilizo la edición de Lisboa de 1674 que lleva como anteportada un grabado de Pierre Miotte en el que San Francisco Javier sufre el ataque de unos bárbaros con piedras, palos y saetas y es liberado milagrosamente por Dios, como se lee en la inscripción al pie (Fig. 6).

escribir este libro. Sus fuentes son, según afirma, autores anteriores, bulas, los procesos de canonización y las cartas, remitiendo expresamente a Peralta para los milagros de Pótamo, o a Francisco Combés (*Historia de los sucesos evangélicos y militares de las islas de Mindanao*) para otros datos.

Sobre el título que da al libro comenta:

Le viene al grande Javier, por muchas circunstancias propio, aunque siempre pequeño, porque si miro a este superior Atlante como monte, hallaré que sobre lo extendido de su grandeza, tuvo glorioso fundamento toda la máquina de la fe en los campos de la India...

Y en cuanto a peregrino: «Peregrino es como Rafael [...] como Roque [...] como Santiago...».

El valor para la iconografía javeriana de este libro radica en su adaptación de materiales y héroes de la historia clásica, mitología y Biblia como términos de comparación con el santo, que tiene acumuladas las virtudes de todos ellos. Aparecen Atlante, Mercurio, Neptuno «moderador de los mares con el tridente de las tres virtudes» (p. 2), Hermes, Jano, Marte «que armado de Caridad con el rayo de la fe introdujo la Esperanza de la Gloria en las posesiones del abismo» (p. 2), Júpiter, Perseo, Alcides, mezclados con personajes de la Biblia, y a menudo acumulados en series densas:

Aportaron entonces a aquella isla peregrinas naves de la Nueva España en quienes fueron triforme rayo de Jove el tridente de Neptuno, pues en su seno padecieron infelizmente deshechas los tres escollos o Sirtes de Hambre, Contagio y Tormenta. Pero Javier sirviendo a los dolientes, consolando a los derrotados y buscando limosnas para los hambrientos, remedió con estas tres Gracias el destrozo de tres Furias... (p. 109).

La exploración de las imágenes mitológicas será especialmente intensa en los aparatos festivos de emblemas e ilustraciones de arquitecturas efímeras, descritos en las relaciones celebrativas de las que me ocupo más adelante. También ha quedado algún ejemplo pintado, aunque bastante excepcional, como es el Mercurio que San Ignacio envía a la India en el techo del colegio jesuita de Braga (Fig. 7).

Sigue el esquema habitual de las vidas, desde el nacimiento a la muerte, con mención de los entierros, exhumaciones, y los milagros

que se dieron en torno al cuerpo muerto. El capítulo XXIX está dedicado a los milagros y termina con unos *motivos de la Novena y Decena* y varios poemas.

Vida y milagros de San Francisco de Javier, de la Compañía de Jesús, apóstol de las Indias, del P. Francisco García

En el *Diccionario histórico* se fecha la primera edición en 1676, pero Azcona adelanta la fecha de la príncipe a 1672, y cita además, ediciones de 1673, 1676, 1685..., que revelan la gran popularidad de la obra⁵⁴.

García, nacido en Madrid en 1641 y fallecido en 1685, según los redactores del *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, fue mejor vulgarizador que investigador, y las vidas que hizo de San Francisco de Borja, San Ignacio y San Francisco Javier fueron muy populares.

Sus fuentes son Turselino, Lucena, las cartas del santo, la bula de canonización..., como viene siendo habitual en los demás hagiógrafos. Pone especial cuidado en el relato de milagros al hilo de la narración biográfica y en capítulos especialmente dedicados a ellos. Esta voluminosa vida de 490 páginas incluye al final la Novena, con un breve recuerdo a sus impulsores, los padres Mastrilli y Philippuci, sin olvidar los prodigios ocurridos por mediación del niño Mauricio y los de Malinas. A continuación explica cómo se introdujo la devoción en Barcelona en el año 1671, en Valencia, 1672 y sus correspondientes favores. También los concedidos en Gandía, Segorbe, Mallorca y Albaracín. Se completa con la Decena y la Letanía en latín.

El príncipe del mar, San Francisco Javier, del hermano de la Compañía Lorenzo Ortiz de Buxedo

Lorenzo Ortiz⁵⁵ nació en Sevilla en 1632 y murió en la misma ciudad en 1698. Ingresó en la Compañía de Jesús y llega a maestro de primeras letras en Sanlúcar de Barrameda y San Hermenegildo de Sevilla. Desempeña luego otros cargos, como ayudante del procurador de Indias en Sevilla y Cádiz desde 1669 y 1680 respectivamente. Destaca por su habilidad contable y arte caligráfico, que estudia en al-

⁵⁴ Azcona, 1952. Ver también el *Manual del librero* de Palau. En este trabajo cito por la edición de Madrid de 1685.

⁵⁵ Saco los datos de la ed. de Arellano, por la que cito.

gunas obras suyas como el *ABC del calculador o computista* y *El maestro de escribir*.

La suya no es una *vida* de San Francisco en sentido estricto, pues trata únicamente de aquellos episodios, hechos y milagros relacionados con el agua, a pesar de que en el título solo se haga referencia al mar, escenario, según Ortiz, de los más admirables hechos del santo:

Todos los casos de su prodigiosa vida son raros, todos tiernos, todos admirables; pero todos, ni son más en número, ni más finos y admirables que los que le sucedieron en el mar navegando, o en bien y alivio de los que de él dependían. Fueron del mar raras sus profecías, sus milagros, sus conversiones, su poder y los efectos de su caridad. Léase con atención la tela celestial de su vida, y se hallarán en aquel hermosísimo firmamento resplandecer y sobresalir, como los astros de la mañana, sus maravillas y sus prodigios del mar. (Prólogo).

El príncipe del mar, San Francisco Javier, apareció en Bruselas, impreso por Foppens en 1682, y en el mismo año en Sevilla. Conoce reediciones en Cádiz, imprenta del Colegio de la Compañía, por Cristóbal de Requena, 1688 y posteriores (otra de Cádiz en 1692, etc.).

Cita al padre Turselino como fuente y a Daniel Bartoli del que traduce páginas de su *Historia del Asia*. El valor iconográfico queda por lo tanto reducido a los temas de «agua» pero como la vida de San Francisco fue un continuo estar en el mar la constricción no es excesiva para nuestro interés. Esta edición lleva un grabado (Fig. 305) de Valdés («Juan Valdés, 1681»), realizado por P. Villafranca, en el que aparece San Francisco como un dios del mar, un Neptuno a lo divino, cuyo tridente termina en una cruz.

La vie de S. François Xavier de la Compagnie de Jesus, apôtre des Indes et du Japon, del P. Dominique Bouhours⁵⁶

Publicada en París en 1682 tuvo numerosas ediciones y traducciones. Bouhours (1628-1702) fue un jesuita francés muy introducido en los ambientes nobiliarios. Durante dos años fue el preceptor del marqués de Seignelay hijo mayor del ministro Jean Baptiste Colbert. Fue también el portavoz de los jesuitas contra Port-Royal. Escribió ade-

⁵⁶ Para Bohours ver Sommervogel, 1960 y *Diccionario histórico*, s. v. Bohours.

más de la vida de Javier otra de San Ignacio de Loyola, y *Les maximes de Saint Ignace, fondateur de la Compagnie de Jesus. Avec les sentiments de S. François Xavier de la mesme Compagnie*, París, 1683. Pero la obra que más éxito tuvo de las que hizo fueron los *Pensées chrétiennes pour tous les jour du mois*, París, 1669.

En el prefacio de la *Vie* hace una valoración interesante de las fuentes en las que se documenta: Turselino, Orlandini, Lucena, Bartoli (a quien considera uno de los mejores escritores de Italia que además había trabajado en los archivos de la casa profesa de Roma y con las actas de la canonización). También maneja a Nieremberg, la *Historia de las Indias* de Maffei, Guzmán, Méndez Pinto, etc., y por supuesto las cartas del santo. Su obra constituye una síntesis muy clara, ordenada y bastante sobria que se lee con agrado y cuyas tablas de materias permiten también localizar con facilidad los episodios⁵⁷.

El apóstol de las Indias y nuevas gentes, San Francisco Javier, de la Compañía de Jesús: epitome de sus apostólicos hechos, virtudes y milagros, del P. Cristóbal Berlanga

Este volumen (Valencia, Imprenta del Real Convento de Nuestra Señora del Remedio, 1698) tiene menos interés que otras hagiografías por repetir en buena parte a Peralta y a Francisco García, pero trae un retrato del santo vestido de peregrino (Fig. 8).

Brevissimo compendio da vida e excellencias de S. Francisco de Xavier

Publicada en Évora en 1709 incluye una vida muy resumida, la Novena, y la devoción de los diez viernes o Decena.

PROCESOS Y BULA DE CANONIZACIÓN

Procesos

Las primeras noticias de la muerte de San Francisco llegan a Europa en 1555, y prácticamente desde ese momento se piensa ya en la santidad. En noviembre de este mismo año Polanco escribe a Miguel Torres:

⁵⁷ Uso la edición de Aviñón, Seguin Aîné, 1828.

En cuanto al cuerpo del bendito padre Francisco a todos nos parece gran testimonio de su incorrupta vida que no se corrompa con la muerte. Y parece también que por la gloria y honor divino y de la edificación de la Iglesia se haga inquisición en forma auténtica, en legítima forma, de las cosas sobrenaturales que Dios nuestro Señor obró por él en vida y en muerte, y véase si sería bien que su Alteza encomendase al virrey don Pedro Mascareñas hiciese tal diligencia. Y también podrían enviarse los testimonios de escrito o palabra de otras personas, que no serán así en forma auténtica examinadas por estar ausentes o por otras causas⁵⁸.

Efectivamente, el 28 de marzo de 1556 Juan III solicita al virrey de la India que localice a las personas que puedan ser testigos fiables de la vida y obra de Javier con el fin de ir preparando el proceso de su beatificación⁵⁹, porque, según escribe Teixeira:

Le tenía especial devoción y amistad y grande veneración a sus cosas, deseando y pareciéndole que sería servicio de nuestro Señor que fuesen sabidas de todos (Teixeira, *Vida*, p. 912).

Efectivamente, cuando llegaron los testimonios se remitieron a Roma y se solicitó permiso para celebrar litúrgicamente la fecha de la muerte. Las copias auténticas de estos procesos informativos⁶⁰ están en los archivos de la Compañía en Roma y fueron publicados en *Monumenta Xaveriana* II: son los procesos de Goa (1556-1557) Cochín (1557), Bazaín (1556-1557) y Malaca (1556-1557). Su importancia radica en que dan a conocer tempranamente la biografía de Javier. Algunos hechos y la fisonomía general del personaje quedarán fijados ya para siempre desde estos primeros testimonios⁶¹.

⁵⁸ Carta de Polanco a Miguel Torres en *Documenta Indica*, III, pp. 308-309.

⁵⁹ Ver Osswald, 2002, donde trata sobre el inicio de los procesos que condujeron a la beatificación y canonización de San Francisco Javier. Para cuestiones generales sobre canonizaciones ver Armogathe, 2005.

⁶⁰ Ver Schurhammer, 1992, t. III, pp. 549-551. Traza en ese apéndice un esquema de los procesos informativos y remisoriales.

⁶¹ Los procesos de beatificación y canonización de Javier se desarrollaron dentro del nuevo ordenamiento jurídico promovido por el papa Sixto V con la creación en 1588 de la Congregación de los ritos. La causa en favor de San Francisco Javier (y también las de San Ignacio, Santa Teresa, San Isidro y San Felipe Neri) hubo de ajustarse a la nueva legislación, y fue precisamente la canonización de estos cinco la que puso a prueba, por el número, por su complejidad y por lo no-

La Compañía de Jesús decidió en su Quinta Congregación General (noviembre de 1593 a enero de 1594) solicitar la canonización de Ignacio y Francisco Javier⁶². En 1610 se inician en Roma los procesos apostólicos. Doce testigos deponen en el *Processus Romanus in genere* en esta fecha y dos años más tarde, en 1613, se envían las *Litterae Remissoriales* donde se ordena recoger las declaraciones de los testigos ajustándose a las preguntas fijadas previamente. Fruto de estos interrogatorios son los procesos Romanus (1613), Pampilonensis (1614), Ulyssiponensis Primus (1614-1615), Goanus (1615), Malacensis (1616), Cocinensis (1614-1616) y Ulyssiponensis secundus (1616). De estos procesos parte se ha perdido, parte fue publicado en *Monumenta Xaveriana* (edición que utilizo), y otra puede reconstruirse, como indica Schurhammer, con ayuda de varios documentos (Fig. 9).

Conviene hacer un breve comentario en cuanto a los procesos y su relación con la construcción hagiográfica. Apunta Sánchez Lora en su libro *El diseño de la santidad*, en el que plantea las relaciones entre hagiografía y procesos de San Juan de la Cruz, que estos «corroboraban la visión que la hagiografía había dado. Las hagiografías, previamente ya habían construido la *vida, virtudes y milagros del santo*»⁶³. En efecto, los cuestionarios sobre los que se interroga a los testigos se elaboran en base a las biografías previas y «la primera característica que presentan es su diseño enunciativo afirmativo. Al testigo no se le pregunta nada, se le lee una a una cada cuestión y se le va diciendo *diga lo que sabe*. El testigo no tiene opción a enjuiciar la verdad o falsedad de los enunciados; sólo responder si lo sabe o no». Uno de los testigos de los procesos javerianos,

Preguntado él si sabe que el dicho padre maestro Francisco vivió siempre en la India castamente y si fue vigilante y magnánimo en las cosas que hacía en servicio de nuestro Señor, dijo él que sabe bien y es notorio a todo el mundo que el dicho padre maestro Francisco vivió en la India no solamente casto, mas santo en sus virtudes, y que su oficio no era sino apartar a los hombres de los pecados, y en esto tenía grande vigilancia, y era magnánimo con todos los hombres para apartarlos de los pecados⁶⁴.

vedoso, la reforma. Para entender cómo se llevó a cabo esta renovación y cómo se fue aplicando a los casos particulares es muy útil el libro de monseñor Giovanni Papa, 2001.

⁶² Papa, 2001, p. 38.

⁶³ Ver Sánchez Lora, 2004, pp. 14, y 61 para la cita siguiente.

⁶⁴ *Processus Cocinensis, Monumenta Xaveriana* II, p. 286.

Habría que matizar en el sentido de que el mismo tipo de preguntas se utiliza en los procesos de limpieza de sangre o en los inquisitoriales. No hay en estos procesos de la Iglesia una intencionalidad especial por influir en el testigo, sino que es la forma del sistema judicial de la época. Miguel de Eguía en el Proceso de Pamplona, 1614, «se remite a confirmar lo que ha leído en la vidas y el aplauso general de santidad en que por todo el mundo se dice»; «al veintidós interrogatorio dijo que todos los milagros que del dicho padre Francisco Javier se ha referido de palabra y por escrito los tiene por verdaderos por ser tan siervo de Dios y haberse tenido por tales generalmente por todos y así es verdad»⁶⁵.

Algunas declaraciones evidentemente influidas por la hagiografía son las de los testigos Joam da Cruz, Carvalho, Benito Gómez, Esteban Ventura, Manuel Méndez Raposo, del *Processus Cocinensis*⁶⁶, quienes recuerdan al santo con «la boca llena de risa», exactamente como lo había descrito Lucena en su vida:

quebrantado del camino, flaco, y debilitado del perpetuo ayuno, hacía lástima verlo deslizar y caer, ora de una parte, ora de otra, mas causaba gran devoción verlo levantar con los ojos en el cielo, y con la boca llena siempre de risa. (*Historia de la vida del P. Francisco Javier*, p. 540).

Esta influencia de los textos hagiográficos aparece también en la bula de canonización. Turselino describe una tempestad en la que un batel con quince portugueses y dos moros se suelta del navío, a lo que sigue el milagro:

al ruido y vocería de los marineros y pasajeros que llamaban en aquel último trance a la Virgen nuestra Señora en su ayuda, salió el padre Francisco [...] viéndolos tan desconsolados y llorosos les dijo que tuviesen buen ánimo y profetizando añadió que *antes de tres días la hija volvería a su madre* dando con esta metáfora a entender que el batel volvería a juntarse con el navío. (*Vida del P. Francisco Javier*, fols. 219-220).

Lucena también recoge estos sucesos del viaje de Japón a China y cita los testimonios del capitán de la nave Duarte de Gama en la información que se hizo en Malaca y de Pereyra en la de Cochín:

⁶⁵ *Processus Pampilonensis, Monumenta Xaveriana* II, pp. 643 y 656.

⁶⁶ Ver *Processus Cocinensis, Monumenta Xaveriana* II, pp. 448-529.

pero el batel desapareció del todo, dejando a los de la nave desconfiados de poderlo cobrar, que se pusieron a rezar por las almas de los que en él iban. Solo el padre Francisco viendo al capitán Duarte de Gama tan desconsolado le dijo con un rostro lleno de alegría y confianza: no os congojéis amigo que *antes de tres día el hijo vendrá a buscar a la madre*, llamando así al batel y a la nave. (*Historia de la vida del P. Francisco Javier*, p. 700).

Y por fin la bula de canonización repite el suceso incluso con alguna frase idéntica:

Prosiguiendo su viaje a la China, como en una horrible tempestad que se levantó todos juzgasen que había llegado su fin, mandando el piloto amarrar a la nao la lancha con fuertes cabos para que la violencia de la repentina tormenta no se la llevase [...] rotas las amarras arrebató con tanto ímpetu la tempestad a la lancha que casi en un momento se desapareció de la vista de todos [...] entonces pues Francisco a todos los que lloraban les había dicho que tuviesen buen ánimo y profetizando que *antes de tres días la hija volvería a su madre* significando que la lancha volvería a la nave.

Rellaçam de algumas couzas notáveis de N. Santo Padre Francisco Xavier, de Manuel Barradas, con algunos procesos

Jesuita portugués nacido en Monforte en 1572 y fallecido en Cochín en 1646. Ingresó en la Compañía de Jesús en 1587 y trabajó en la India y Etiopía. Escribió varias obras de carácter histórico etnográfico y religioso, entre ella la relación sobre San Francisco Javier, fechada en Cochín en 1617. Fue publicada por el P. Schurhammer⁶⁷ a partir del original conservado en la biblioteca del Palacio de Ajuda incluido en la colección *Jesuítas na Ásia*. Este original es en realidad una copia hecha en Macao en 1746 para la *Procuradoria da Missão* en Lisboa, pero, señala Schurhammer, «en general las copias son fieles» aunque también advierte deturpaciones en el texto por causas físicas y por el mal trabajo de algún copista que no dominaba bien el portugués.

Barradas inserta en su relación parte de los procesos remisorios hechos para la canonización en la India. Dado que estos procesos se conservan sólo parcialmente y en traducciones, o han desaparecido, como

⁶⁷ Schurhammer, 1965, pp. 431-465.

ocurre con los de Goa y Malaca, «los extractos del P. Barradas, sacados de los procesos auténticos portugueses tienen un valor excepcional para el biógrafo de San Francisco Javier y para la historia de la India en general»⁶⁸.

Comienza justificando su trabajo, para que los padres de la Compañía de Portugal, a quienes va destinada la relación, tengan noticia de lo que se dice en los procesos sin tener que esperar a que les lleguen desde Roma, «principalmente porque as boas novas de hum parente, do seu pai tam amado, que sendo de todos honrado de ninguém pode ser envejado, não se deven dilatar». A continuación va resumiendo los testimonios de varios testigos de los procesos de Cochín, Malaca, Ceilán, Manar, Pesquería o Travancor. Dan a conocer ciertos hechos antes que la bula de canonización de 1623.

La bula

El 21 de octubre de 1619 se celebró en consistorio secreto y sin solemnidades externas la beatificación de Javier. El breve *In sede principis*, le nombraba beato y concedía a la Compañía el poder celebrar misas en su honor en las iglesias de la Compañía de Jesús, en la India oriental y en el castillo de Javier. Fue canonizado el 12 de marzo de 1622 junto a San Ignacio de Loyola, Santa Teresa de Jesús, San Felipe Neri y San Isidro Labrador por el papa Gregorio XV, quien falleció al poco tiempo sin haber despachado las bulas de los nuevos santos. Su sucesor Urbano VIII extendió la bula *Rationi congruit* el 6 de agosto de 1623⁶⁹.

La bula contribuye a fijar la iconografía de Javier, dando reconocimiento oficial a determinados hechos, pero no la agota, porque después de 1623 continuaron las intervenciones milagrosas del santo cuyo poder taumatúrgico era extensivo a sus imágenes y reliquias, y estos nuevos favores y milagros debidos generaron nuevas representaciones iconográficas. Sirven de ejemplo los 242 milagros que a mediados del siglo XVII ocurrieron en la villa de Pótamo en Italia, que fueron tan

⁶⁸ Schurhammer, 1965, p. 435.

⁶⁹ Matías de Peralta incluye esta bula traducida al castellano, por cuyo texto citaré en lo que sigue.

populares que incluso en la ciudad holandesa de Gouda «habían hecho una pintura según el ejemplo de la imagen de Pótamo, la cual es famosa por sus milagros», copiada posiblemente de un grabado⁷⁰.

Comienza con un brevísimo repaso al origen, nacimiento y etapa de estudiante del que llama «Nuevo apóstol de las Indias y apóstol de las nuevas gentes», y recuerda cómo había «mortificado su carne severísimamente», con algún episodio como el de los cordeles:

una vez se había puesto en camino apretando con cordeles estrechísimos los brazos y muslos, y perseverando muchos días en aquel tormento, se le habían entrado los cordeles por el cuerpo, que destituido de fuerzas por la grandeza del dolor había caído en el camino, y totalmente se hubiera perdido la esperanza de su vida si con especial beneficio de Dios, sin medio alguno humano, no se hubieran roto las ataduras.

La frecuencia de los sacramentos y la continua predicación de la palabra divina testifican las virtudes de la Fe y la Esperanza. La Caridad es subrayada por la bula en metáfora de estrella matutina que había resplandecido principalmente entre todas las virtudes. Ejercida en el cuidado a los enfermos en los hospitales, confirma que «muchas veces bebió el agua con que había lavado llagas asquerosas e incurables».

Confirma igualmente la íntima relación con Dios a través de la continuada oración: «pasaba las noches enteras y aun navegando y estando en manifiesto peligro de la vida», hasta llegar al éxtasis:

Y alguna vez le sobrevenía tal exceso de su alma que clavados los ojos en el Cielo se levantaba de la tierra en alto por divina fuerza con el rostro tan abrasado que totalmente representaba la caridad angélica y no pudiendo sufrir tanto el incendio del divino amor exclamaba muchas veces «Basta, Señor, basta».

Destaca su humildad y pobreza: «como si fuera el último de todos [...] sus vestiduras estaban tan remendadas y viles que algunas veces era de risa a los muchachos». Ya en el viaje hacia la India «con una vestidura basta y pobrísima dormía sobre un cable y comía de limosna».

Llevó el evangelio a los parabas, malaos, iaos, azenos, mindanaos, molucenses y japoneses, siempre a pie y muchas veces descalzo. Como un nuevo apóstol gozó del don de lenguas...

⁷⁰ Begheyn, 2002, p. 303.

Sigue la bula refiriendo algunos de sus prodigios: la intervención milagrosa en la batalla contra el ejército de los badagas, la resurrección de un muerto ya enterrado en Comorín, de otro en Mután, la curación de un enfermo bebiéndose el agua de las llagas, el famoso milagro de la resurrección de un niño ahogado en un pozo de Combuturé, devolución de la vista a un ciego...

Navegando hacia la China en una nave con quinientas personas en situación desesperada por falta de agua vuelve dulce al agua del mar. Continúa con el milagro de la barca que se pierde. Recoge también la prodigiosa restitución por un cangrejo del crucifijo perdido en una tormenta, escena que encontraremos innumerables veces (Fig. 10).

Sobre la muerte no aporta más detalles que la fecha del dos de diciembre de 1552 y la localización en una isla junto a la China. Es más prolija en información sobre el entierro, traslados y el milagro de la incorruptibilidad. El cuerpo muerto se convierte en nuevo instrumento para los milagros y en él aparecen los signos físicos propios de los elegidos: «sangre fresca, suavidad de olores, tan fresco y tratable y con las vestiduras tan enteras como si le acabaran de enterrar»⁷¹.

La bula de canonización no intenta ser exhaustiva en cuanto a los milagros autenticados, y aclara que:

la benignidad del Altísimo no solo con estas maravillas había hecho admirable a su siervo en presencia de todos los pueblos, mas en todo tiempo concedía grandes beneficios a los que imploraban fielmente su intercesión, como era manifiesto con muchos ejemplos, pero principalmente con los que abajo se referirán.

En el capítulo de milagros *post mortem* recoge la curación de un joven tullido nacido en Goa, que había prometido hacer la novena del santo, la resurrección de un niño muerto hacía un mes en Cotata, la aparición entre sueños a un ciego que «haciendo oración en un novenario de días delante de la imagen de Francisco de repente quitándosele toda la ceguedad había quedado sano y con perfecta vista», y por último la sanación de varios enfermos con el aceite de la lámpara que pendía ante su imagen, las lámparas que arden con agua, la curación de un cáncer aplicando una medalla con la imagen del santo a

⁷¹ Para la tradición hagiográfica medieval de estos signos de santidad ver Vauchez, 1988, pp. 499-514.

la llaga (otros devotos prefieren beber el agua en la que habían introducido la misma medalla), etc.

Los milagros recogidos en la bula son muy pocos comparados con los que sus biógrafos mencionan, pero resultan paradigmáticos.

En resumen, el valor de la bula reside en la confirmación canónica de algunos hechos de la vida, obra y milagros del santo, pero es de importancia relativa para la historia del arte, pues en lo esencial la iconografía de San Francisco Javier ya había sido gestada anteriormente, en una campaña propiciatoria apoyada por la Compañía de Jesús.

De la gran ceremonia del doce de marzo de 1622 en San Pedro ha quedado un grabado conmemorativo, *Theatrum Isidoris*, en el que se ven los estandartes colgados de la bóveda, a los lados los cinco nuevos santos, formando pareja los jesuitas —San Ignacio con el libro de las constituciones y San Francisco con las manos abriendo la sotana en alusión al fuego interior que le abrasaba—. Están rodeados por ocho escenas: las cuatro que corresponden a Javier son el milagro de convertir el agua salada del mar en dulce, la resurrección de un muerto, el del niño y el pozo y el del cangrejo (Fig. 11).

LAS RELACIONES DE MILAGROS

Algunas nociones generales

Hay textos que tratan específicamente de los milagros, a diferencia de las hagiografías generales, en las cuales se insertan en el relato de la vida, junto con otros muchos sucesos. Algunos son más extensos, a manera de «hagiografía sectorial», y otros —generalmente breves— toman forma de relaciones individuales de milagros determinados. Siempre interesa su estudio porque pueden ayudar a la identificación del motivo artístico y porque pudieran ser en algún caso la inspiración precisa para las representaciones visuales.

Patrick Bégrand⁷² se ha ocupado de los títulos de estas relaciones portentosas, apuntando, con una terminología entre retorcida y trivial que,

⁷² Ver Bégrand, 2005. Cita siguiente en p. 278. No se advierte la utilidad de llamar a Dios *destinador* y al santo *operador* o *entidad santa*. Por lo demás toda ope-

Entre 1621 y 1640 el destinador [Dios], actúa en un 32% de las relaciones de milagros. San Ignacio aparece en una operatividad que depende del destinador, mientras que San Francisco Javier aparece en una operatividad autónoma [...]

Podemos constatar que la presencia del destinador decrece a lo largo del siglo en el anuncio titular de relación de milagros de santos. La mención del santo como único operador, sin que aparezca nombrado el destinador, aumenta el impacto psicológico sobre el lector, mientras que la presencia de Dios como operador del milagro refuerza el carácter de lo maravilloso cristiano que viene a dar el texto titular durante el último reinado del siglo.

Este mismo autor observa que San Francisco Javier beneficia con sus milagros especialmente a padres jesuitas, a diferencia de San Ignacio.

En realidad ningún santo católico tiene *operatividad* autónoma, y por otra parte la preferencia jesuita que observa obedece a la abundancia desproporcionada en su corpus de relaciones del milagro del P. Mastrilli, que arrojan una estadística poco fiable por la escasez y uniformidad del material. Al menos en los textos que manejo sobre milagros de San Francisco Javier no es posible confirmar estas conclusiones de Bégrand.

Igual que con las vidas recojo aquí un muestrario meramente ilustrativo, que puede ayudar a concebir la función y presencia de este corpus textual en la formación de la iconografía del santo, sobre todo en su variante de taumaturgo.

Relación de un prodigioso milagro que San Francisco Javier, apóstol de la India ha hecho en la ciudad de Nápoles este año de 1634

Es esta una importante relación del P. Diego Ramírez, impresa en Madrid, en la Imprenta del Reino, el mismo año de la curación del P. Mastrilli. Es quizá uno de los milagros más citados.

Marcello Mastrilli nació en Nola, Nápoles, en 1603. De familia noble entró en la Compañía a pesar de la oposición de su padre. Se educó en el colegio de Nápoles donde hizo estudios clásicos, filosofía y teología y enseñó gramática. En diciembre de 1633, mientras desmontaban los altares de la fiesta de la Purísima en el palacio del vi-

ratividad milagrosa remite al destinador, aparezca explícito o no en los títulos, a menudo muy aleatorios.

rrey, le cayó accidentalmente un martillo en la cabeza, de cuya herida curó por intercesión milagrosa de San Francisco Javier, que se le apareció en forma de peregrino, según estaba pintado en un cuadro.

El padre Mastrilli, poco después de su curación, partió para la India junto con treinta y dos jesuitas y dieciséis padres de otras religiones. Llegó a Japón en 1637 en plena persecución contra los cristianos, y murió martirizado en Nagasaki el 17 de octubre de 1637.

El padre Nieremberg, que hizo también una *Vida de Mastrilli* (*Vida del dichoso y venerable padre Marcelo Mastrilli de la Compañía de Jesús sacada de los procesos auténticos de su vida y muerte*, Madrid, María de Quiñones, 1640), en su obra *Várones ilustres de la Compañía de Jesús* cuenta su vida, el viaje tan deseado a las Indias y las atrocidades de su martirio. Incluye también la relación del famoso milagro de San Francisco Javier así como los numerosos milagros que a su muerte fueron concedidos por sus méritos.

Recojo algunos pasajes de la relación de Diego Ramírez:

Al fin del año pasado de 1633 trazó el señor conde de Monterrey, virrey de Nápoles, de hacer en su mismo palacio una serenísima fiesta de la Purísima Concepción de Nuestra Señora, en el domingo de su infraoctava que fue a los 11 de diciembre. Y entre otros grandiosos aparatos ordenó que se hiciesen cuatro suntuosísimos altares en los cuatro ángulos del patio de palacio [...] estando aquella misma noche del domingo desarmando los altares [...] se le cayó al hombre un martillo que traía en las manos, o en la cinta, que pesaba más de dos libras, y dio al padre sobre la cabeza en el lado derecho sobre la sien; el cual, así por su mucho peso como por la altura, que era de más de cuatro estados, le hirió muy gravemente. Cayó el padre en tierra, sintiendo luego grande conmoción y congojosas bascas que le provocaban a vómito. [...] se le pasmó el brazo izquierdo, sin poderle más mover y se le corrompieron del todo los nervios o músculos maxilares, o de las quijadas, de manera que no le fue posible abrir más la boca con arte, ni fuerza alguna [...] le tuvieron todos por desahuciado totalmente y cada hora esperaban que había de ser la última de su vida, y los médicos todos, aunque con sumo sentimiento, se despidieron viéndole ya morir sin humano remedio. [...] Quiso valerse en este caso de la intercesión del apóstol de las Indias, nuestro padre San Francisco Javier, y para esto pidió a los enfermeros que le trujesen allí alguna imagen suya [...] una en un lienzo en que estaba el santo padre pintado de peregrino, con esclavina parda sobre la sotana y bordón en la mano derecha [...] se valió también de una reliquia del mismo san-

to que allí tenía en un relicario, aplicándosela diversas veces a la garganta por toda aquella noche. Llegó la mañana del martes tres de enero y pareciéndole interiormente que el santo le había alcanzado aquel favor de que pudiese comulgar, pidió que le trajesen la Sagrada Comunión, y habiéndose primero hecho la experiencia con una forma sin consagrar, le trajeron el Santísimo Sacramento y le recibió sin dificultad, con grandísimo consuelo suyo y admiración de los circunstantes, la cual creció más con ver que dándole alguna cosa que comiese o bebiese para sustento o refrigerio del cuerpo, que con la larga inedia de cuatro días y con tanto padecer estaba en extremo debilitado y casi del todo exhausto, no fue posible pasar nada, por mucho que lo procuraron y esforzaron por entonces, y por todo lo restante de aquel día. [...] entreoyó una voz que por dos veces le llamó, nombrándole por su nombre: «¡Marcelo, Marcelo!». [...] Pareciole que salía de la imagen, y que era sin duda algún gran favor de San Francisco Javier. [...] Fue a poner los ojos en la imagen y halló en medio de ella y de su lecho al santo padre que ella representaba (que al punto le conoció) en su forma misma de peregrino, y con un rostro amabilísimo y un semblante en todo benignísimo. El cual le comenzó a hablar en su lengua italiana con increíble afabilidad y le dijo así: «Y bien, ¿qué se hace?», y callando el padre, añadió: «¿Queréis moriros o ir a las Indias?». Respondió el padre que él no quería ni deseaba otra cosa sino lo que fuese más agradable a la Divina Majestad. «Ahora bien, —replicó el santo—, ¿no os acordáis del voto que ayer hicistes con licencia de vuestro padre provincial de ir a las Indias, si Dios os diese vida?». Y respondiendo el padre que bien se acordaba, añadió el santo: «Pues decid conmigo alegremente». El santo comenzó a decir, y el padre Marcelo le iba siguiendo, repitiendo palabra por palabra lo que el decía, y cuando él no entendía o no repetía bien alguna, el santo se la volvía a decir sonriéndose y con un semblante sobremanera apacible. Los circunstantes oían, no lo que el santo decía, pero sí lo que el padre hablaba, porque era ya con voz muy clara. [...] hecho esto, a instancia suya, le trujeron de comer, y el padre lo hizo sin género de dificultad, ni en el recibirlo y disponerlo por sus manos, ni en el masticarlo ni tragarlo, con pasmo y estupor de todos los circunstantes, que no acababan de creer a sus mismos ojos [...] Teníase todavía las vendas y paños de la herida en la cabeza, los cuales a este tiempo se quitó confiadamente, y la hallaron (cosa de nuevo maravillosa) sin rastro, ni señal alguna de la herida, ni de sus accidentes...

Relaçam de hum prodigioso milagre que o glorioso S. Francisco Xavier, apóstolo do Oriente obrou na cidade de Napoles no anno de 1634

Sale en la India Oriental en el Colegio de Rachol el año 1636. Es la relación del milagro del P. Mastrilli con el añadido de unas noticias del viaje del jesuita a la India.

El San Francisco que se aparece es, como se ha dicho, igual al de una imagen devota que tenía, donde estaba pintado en forma de peregrino. De esta imagen milagrosa se hicieron al parecer muchas copias, y curiosamente en muchas relaciones posteriores de milagros javerianos el santo se describe «tal como se apareció al padre Marcelo». Y además también será milagrosa la «imagen con el milagro que obró con el bendito padre Marcelo Mastrilli» (*Vida y milagros...* del padre García, p. 433), en una barroca multiplicación de espejos.

El milagro de Mastrilli conocerá numerosas versiones en grabados (de Jean Lepautre, en *Vita iconibus* y *Vita thesibus...*) y pinturas (anónimo de San Pedro de Lima, serie de Quito, Antonio Verrio en el museo provincial de Lecce, Manuel Henriques en la Universidad de Évora, serie anónima de la casa profesa de Goa...) ⁷³...

Relación de un prodigioso milagro que el apóstol de Oriente, San Francisco Javier, hizo con una religiosa de el convento de nuestra Señora de la Purificación de la villa de Muymenta en Portugal a los diez de marzo del año de 1637 ⁷⁴

Impresa en Coimbra por Diego Gómez Loureyro, 1637, comienza con la presentación de la persona —sor María de la Encarnación— y el lugar —monasterio de religiosas Benitas de la villa de Muymenta de Abeyra, obispado de Lamego en Portugal—. A continuación se describe la enfermedad, con abrumadora abundancia de síntomas y sufrimientos:

A esta religiosa maltrataron tanto los males de la vida que señoreándose de ella un humor frío, a manera de perlesía, le dejó muerto todo el lado derecho, de pies a cabeza. Pasaron tres años en que esta enferma sentía

⁷³ En el capítulo de tipologías iconográficas y en el comentario de las series grabadas y pintadas volveré sobre estas piezas que ahora me limito a enumerar como ejemplos.

⁷⁴ Publiqué un amplio resumen en Torres Olleta, 2005b, pp. 173-181, por el que cito.

con excesivos dolores de cabeza un ordinario flujo della, más frío que los mismos hielos, el cual bajando al ojo derecho le dejó sin luz y sin vista. Llegó al brazo y después de haberle tullido a él y a la mano dejó también impedidos los dedos y tan sin fuerza que no solo no podían sustentar ningún ligero peso, pero ni apartarse los unos de los otros. Pasó el tumor adelante y llegó al estómago adonde causó una grande opilación con tres postemas cada una más gorda que un puño, y finalmente dando en lo restante de todo aquel lado derecho lo trató de suerte que recogiendo los nervios vino el pie derecho a quedar un palmo más corto que el izquierdo. A esto se juntaba no lograr la comida en el estómago; antes le causaba ansias y agonías mortales, y unas congojas de corazón que le quitaban el habla, dificultaban la respiración y casi del todo la ahogaban. Ni aun el sueño, común ayuda de la naturaleza flaca y cansada, le era a ella ocasión de alivio, antes en cerrando los ojos, para los hurtar al continuo trabajo del día, sentía sombras falsas y inquietas, que de todo le impedían el descanso, pena que padeció casi los dos años últimos de su enfermedad. En esta fatiga pasaba las noches de claro en claro, hasta que al amanecer le sobrevenían unos grandes dolores, que le corrían por todas las junturas, que la dejaban (después de molida y cansada) en un sueño penoso, pero tan poco profundo que oía todo lo que le decían aunque no podía responder. Sobre esto, era notable la variedad de accidentes que padecía, porque unos la hacían toda un ovillo y otros la dejaban tan derecha y envarada que no se podía mover a ninguna parte. Unos le quitaban la habla y otros le daban con tanta furia y vehemencia que la hacían levantar un palmo en alto del lecho en que estaba. Y eran estos accidentes tan a menudo que en un día le solían dar seis y siete veces.

El prodigio se opera gracias a una imagen de papel «en la forma que en Nápoles apareció al padre Marcelo Mastrilli»⁷⁵.

Francesco Natoli, *Delle gratie e miracoli operati dall'apostolo dell'Indie S. Francesco Saverio in Podami, terra di Calabria*, Genova, Benedetto Guasco, 1654

La extraordinaria concentración de prodigios en un lapso de tiempo corto y en un espacio reducido —Pótamo y las aldeas cercanas—,

⁷⁵ También relacionado con el P. Mastrilli es el milagro que cuenta Fray Gaspar de Villarroel en el que una monja del convento de la Concepción en Santiago de Chile se cura con una imagen de San Francisco Javier con el milagro que obró con el bendito Marcelo de Mastrillo. Ver Zaldumbide, 1959.

hizo que estos acontecimientos se hicieran famosos y fuesen pronto divulgados en estampas, que extendieron aún más la imagen de Javier revestido de sobrepelliz con estola y ramo de azucenas (Fig. 12), ya que esta era la forma en que se aparecía habitualmente, según cuenta el testigo Giovanni Saglimbeni:

D'improviso comparrirgli S. Franceso Saverio in quel semblante y abito che si vede dipinto in detto casale di Podami, vestito della cotta e stolla col giglio alla mano (milagro 30).

Los milagros están relatados con brevedad y son en su mayoría remedio a enfermedades de todo tipo, incluidas las profesionales y los accidentes. La sociedad que vislumbramos en la relación es humilde y rural. En este sentido son significativas las ofrendas que se le hacen al santo: una misa, una vela, un hacha, un mantel de altar, un poco de grano...

Un somero repaso por otras ediciones y obras en las que se citan puede darnos una idea de la popularidad que alcanzaron. Un autor anónimo los publica en Coimbra en 1662 con el título *Relaçam dos milagres prodigiosos que obrou em nosos dias o apostolo da India S. Francisco de Javier em Potami, terra de Calabria*; Matías Peralta los recoge íntegramente en su obra de 1665; se citan en la relación de los milagros ocurridos en la ciudad belga de Malinas de Gerardo Grumsel, *Mechlinia illustrata luce miraculorum S. Francisci Xaverii* de 1666; Francisco de la Torre los menciona en *El peregrino Atlante*, 1674; Gerónimo Bardi en *El peregrino moribundo* de 1682; Francisco García en *Vida y milagros de San Francisco Javier*, 1685; Lorenzo Ortiz en *El príncipe del mar*, 1688; Cristóbal Berlanga en *El apóstol de las Indias y nuevas gentes*, 1698, los tratan en sus libros. Antonio Vieyra y Juan Martínez de la Parra los recuerdan en sus sermones. Peralta (*El apóstol de las Indias*, p. 30) cita además una serie de aprobaciones de estos milagros impresas en Bolonia, Nápoles, Génova, Graz y Amberes.

Miracoli di S. Francesco Saverio, apostolo dell'Indie della Compagnia di Gesù estratti dalla sua vita intitolata l'Asia..., Messina, Giacomo Mattei, 1656

Como se señala en el título este catálogo es en realidad una parte del libro de Bartoli *Della vita e dell'Istituto di S. Ignatio, fondatore della Compagnia di Giesu libri cinque*, Roma, Domenico Manelfi, 1650. Los

milagros se reparten en 88 entradas. Comienza con los milagros en la costa de la Pesquería y termina con los ocurridos en torno al sepulcro en Goa.

Es un libro imprescindible para conocer la iconografía de San Francisco Javier taumaturgo, y tiene la ventaja de unir en un volumen poco extenso y de forma ordenada cantidad de milagros que en otros libros aparecen dispersos.

Conoce diversas reediciones y traducciones, como la francesa *Les miracles de S. François Xavier Apôtre des Indes. Traduits de l'italien de P. Bartoli*, de la que tengo a mano la edición de Lyon de 1701, reedición de la de 1673. Termina esta con algunas oraciones, la Novena del santo⁷⁶, las letanías en latín y francés y una oración para obtener una buena muerte. Publicó también Bartoli una biografía, *De vita et gestis S. Francisci Xaverii*. La edición de Lyon de 1666 lleva una ilustración con el santo predicando sobre un podio al aire libre grabada por Spirinx que reproduzco (Figs. 13 y 14).

Copia de una carta que un ciudadano de Aquila escribió a un padre de la Compañía de Jesús de la provincia de Nápoles

Escrita en 1657 por Hostilio Antonellio, padre de un niño llamado Mauricio, que tuvo una curiosa relación con San Francisco Javier⁷⁷. Según cuenta el padre, la vida del niño desde su nacimiento transcurre en un ambiente de apariciones y milagros hasta el punto de que cuando le preguntaban de quién era hijo respondía: «yo soy hijo de San Francisco Javier». Lo más llamativo de esta historia es que el mismo niño servía de intermediario del santo:

Suele este niño hacer oración delante de una imagen del mismo santo que tenemos en casa, y se pone a hablar discurrir como persona presente. Y después de haber pedido al santo algún favor aplica el oído a la imagen del santo, esperando la respuesta la cual luego declara: «San Francisco me dijo esto». No pide gracia para sí o para otro que no la alcance y dice lo que ha de suceder diciendo: «Así me lo dice San Francisco».

⁷⁶ Atribuye el origen de la Novena al padre Mastrilli y su difusión al milagro de 1658 del padre Alejandro Philipucci. Menciona la especial veneración de Javier a los coros angélicos.

⁷⁷ El P. Schurhammer recogió en su archivo varias fotografías de grabados con el famoso niño Mauricio. Ver Fondo Schurhammer.

Prodigioso milagre de S. Francisco Xavier: saude restituída a Alesandre Philipuccio da Companhia de Iesu em doze de Março de 1658, Lisboa, Henrique Valente de Oliveira, 1659

Este milagro ocurrió en el ejercicio de la Novena. Se suele citar a este jesuita Philipuccio como el gran impulsor de esta devoción. Cuando era estudiante de filosofía en el Colegio Romano fue curado de una enfermedad de las llamadas *divinas porque no se conoce su origen, ni causa ni naturaleza*. Lleva al final un modo de hacer la Novena.

Relaçam dos milagres prodigiosos que obrou em nossos dias o Apostolo sa India S. Francisco de Xavier em Potami, terra de Calabria

Versión en portugués publicada en Coimbra en la imprenta de Carvalho en 1662 con ligeras variantes en los patronímicos. Añade algún nuevo milagro respecto a la edición de Natoli de 1654.

Relación de un nuevo milagro obrado por intercesión del glorioso apóstol de las Indias San Francisco Xavier en 2 de Septiembre de 1662. En Palermo de Sicilia aprobado por el Ilustrísimo Arzobispo de dicha ciudad, [Palermo], 1663

San Francisco Javier devolvió la salud a la monja Hipólita Lancelotta en el monasterio de S. Salvador de Palermo en Sicilia. Lo que comenzó siendo en enero de 1661 un catarro se fue agravando de suerte que «agotados todos los remedios humanos puso a la doliente fuera de todas las esperanzas de vida». En este relato hay un especial gusto en describir lo desagradable y espantoso de la enfermedad:

Lo que más cuidado dio fue, que bajando de la cabeza algunas gotas de un pestilencial humor, y atravesándosele en la garganta la ponían en estado de ahogarla [...] entre tanto llegando a despedir de la garganta esta viscosa y mordaz destilación salía a borbollones con tanto ímpetu y ruido de tos que parecía un bramido de un toro haciendo temblar no sin grave espanto, las celdas vecinas de su cuarto...

La curación llega cuando la monja se encomienda a San Francisco Javier por la recomendación de un padre jesuita. Este relato cuenta un milagro muy alejado de la sencillez evangélica de otros, con una serie de condiciones caprichosas para mantener la salud.

Mechlinia illustrata luce miraculorum S. Francisci Xaverii. Orbis utriusque solis ac thaumaturgi, Mechliniae, Gisberti Lintsii, 1666

Firmado por el jesuita Gerardo Grumsel (1613-1678) trata de los milagros concedidos por medio de una reliquia del brazo de San Francisco Javier, que había llegado a la ciudad belga de Malinas en 1615 para el culto privado. En 1659 se expuso por fin a la veneración pública y, ligada a la práctica de la Novena, en 1660 comenzó a hacer milagros. Se reproduce este motivo en grabados como el de *Magno indiarum ac japonarum*, Amberes, 1662 (Fig. 15).

Estos hechos milagrosos son incluidos por otros autores en sus obras, como hace el P. Francisco García en su *Vida y milagros* (pp. 430-432).

An abridgement of the life of S. Francis Xaverius of the Society of Iesus. New apostle of India and Japony. Together with some few of the innumerable authenticall miracles wrought byhim of late years, S. Omers, Geubels Thomas, 1667

Comienza con el milagro del P. Marcelo Mastrilli (pp. 1-14), recuerda el origen de la Novena y el milagro del P. Philippuci y continúa con los ocurridos en la ciudad belga de Malinas, entre los que intercala uno sucedido en Palermo en 1662 en la persona de Hipólita Lancelotta, monja de San Basilio, que ya se ha mencionado. Se trata, por tanto, de una especie de mosaico que recopila diversos textos anteriores, que incluye algún grabado como el de la muerte del santo (Fig. 16).

Curación milagrosa de un extraordinario flujo de sangre de los ojos, narices, oídos y boca que alcanzó el P. Juan Bautista Onraet de la Compañía de Jesús por intercesión de San Francisco Javier, apóstol de las Indias y Japón

Sin lugar ni fecha de publicación (el milagro ocurrió en 1707) esta versión castellana es traducción abreviada de una más extensa en latín de Philipo Verheyen, doctor en medicina y catedrático real de Anatomía y Cirugía en la célebre Universidad de Lovaina. Se añade al final la Novena escrita por el P. García, la Letanía en latín y los Gozos.

Es una relación amplia que empieza con la descripción de la enfermedad, que elabora prolijamente con abundancia de detalles:

Fue esta un extraño flujo de sangre que a un mismo tiempo salía por siete arterias del cuerpo: es a saber por las narices, ojos, oídos y boca. Esta enfermedad nueva y hasta estos tiempos desconocida fue admirada no menos de los médicos que de todos los que la vieron. [...] De los ojos y narices salían arroyos, de los oídos caía goteando pero de la boca salía como de un manantial continuo [...] finalmente el corazón agitado, el enfermo casi sufocado de los borbotones de sangre que se detenían en la garganta y que embarazaban la respiración y la palidez del rostro eran señales indubitables de un hombre moribundo (pp. 5-7)

La intervención de los médicos es inútil (pero obligada en las relaciones de milagros para certificar la calidad prodigiosa de la curación), y «habiendo agotado la arte de la medicina toda su industria», el P. Onraet (que ya había sido curado de una enfermedad nefrítica por Javier) se hacer llevar de Lovaina a Malinas donde comenzó una novena al santo. La noche del día ocho al nueve tuvo un sueño, en el que San Francisco Javier con sotana, sobrepelliz, estola y rama de azucenas en la mano, es decir con el aspecto de las apariciones de Malinas, le habló y consoló. En una segunda aparición Javier le explica el proceso que va a seguir la enfermedad y su curación, Juan Bautista pide estar acompañado para tener testigos, fundamentales para demostrar la veracidad de los acontecimientos.

Relación venida de Italia y traducida en castellano de un prodigioso milagro que en la ciudad de Velletri ha obrado el apóstol de las Indias San Francisco Javier, s. l., Antonio Román, s. a.

Es un milagro relacionado con la devoción de los diez viernes o Decena, con el tema, poco habitual⁷⁸, de un marido celoso de Velletri, ciudad cercana a Roma. Este ciudadano sospecha que su mujer le es infiel, y para confirmarlo finge salir de viaje. La esposa «desventurada inocente, afligida de hallarse sola», llama a una cuñada con la que se acuesta en la misma cama:

Apareció entre tanto a las dormidas mujeres en medio de su sueño, San Francisco Javier de quien eran muy devotas [...] avisoles el glorioso santo del peligro que les amenazaba, excitándolas a invocar su patrocinio, pues por defenderlas había bajado del cielo...

⁷⁸ Solo conozco otros dos milagros en los que aparecen maridos celosos: ver Bartoli, *Les miracles*, p. 95 y Natoli, *Delle gratie*, núm. 85.

El marido, que vigila la casa, cree que está efectivamente con un amante y entra en la habitación dispuesto a matarlos. Cuando ya ha sujetado la cabeza de la mujer y se dispone a descargar el puñal oye de repente un grito:

«Detente hombre, ¿qué haces?». Y al mismo tiempo sintió que poderosamente le detenían el brazo. [...] vio con sus mismos ojos a San Francisco Javier en hábito de peregrino, en la misma forma que se ve pintado en el altar donde es venerado en la iglesia parroquial de santa María [...] todo vestido de rayos de hermosas luces...

Una versión de este milagro recoge Cristóbal Berlanga⁷⁹.

Relación de la prodigiosa conversión de un luterano que obró Dios por medio del sagrado brazo de San Francisco Javier que se venera en el Templo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Roma. Sacose de la que se imprimió en Roma a 19 de Noviembre de 1744, s. l., s. a.

Un milagro de conversión sucedió en Roma el dos de diciembre de 1742. Cristóbal Sanlizcy, natural de Moscú, era un muchacho de dieciséis años al que un tío había enseñado el oficio de platero y educado en la doctrina luterana. Viajando por distintos países quiso el destino llevarle a Roma y que la víspera de la fiesta de San Francisco pasase delante de la puerta de la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía. Extrañado por la cantidad de gente que allí había sintió curiosidad y entró. Suponemos que el gusto por su oficio hizo que se fijara en un relicario que estaba en medio del altar de San Francisco Javier, acercándose para examinarlo mejor...

Y conoció era un brazo que parecía salirse del relicario y moviéndose hizo a Cristóbal tres veces señas llamándole hacia sí. Esta vista, por la mala disposición que tenía contra la religión católica, le pareció que sería algún artificio malicioso para engañar al pueblo, pero dudando todavía lo que era, adelantose un poco más hacia el altar para observar el relicario con más cuidado, cuando el santo brazo repitió las mismas señas. Aquí, turbado Cristóbal y lleno de horror, pareciéndole que su turbación sería conocida de los circunstantes, se retiró algunos pasos del altar, sospecha-

⁷⁹ Publiqué la versión de Berlanga, *El apóstol de las Indias*, p. 71, en Torres Olleta, 2005b, pp. 161-164.

do alguna ilusión diabólica, mas no sosegando con esta imaginación, sino estimulado interiormente con más fuerza, por tercera vez volvió a mirar el relicario con mayor atención, y reconoció más claramente que el santo brazo repetía las mismas señas llamándole hacia sí.

No pudiendo ya sufrir el espanto que le había causado este prodigio, lo más presto que pudo se salió de la iglesia caminando como loco sin poder sosegar la imaginación, ni quitar de ella la impresión que le había hecho lo que había visto. Valiose de algunos medios para aquietar la fantasía. Uno de ellos fue buscar vino generoso con ánimo de embriagarse, para desterrar la melancolía que padecía, pero nada más aplicar el remedio a los labios con la mano temblando, el vaso lleno de vino cayó en tierra y se quebró. Repitió el remedio y sucedió lo mismo sin que probase una gota...

Pero la duda ya había anidado en el corazón de Cristóbal. Revolvió en los libros y consultó con un sacerdote, decidido a que, si fuese cierto lo sucedido, sin artificio humano, «sin ruedas ocultas como sucede en los relojes», o diabólico, se convertiría sin duda a la religión católica. Y así,

Una noche cuando dormía se le apareció Javier con un crucifijo en una mano, como está pintado en muchas de sus imágenes, y con la otra extendida hacia Cristóbal. Ya le mostraba el crucifijo, ya la movía en ademán de querer abrazar al que tanto se resistía. Éste, más y más obstinado, despreciaba la representación y volvía el rostro al otro lado. En esto acudía Javier en la misma figura con un semblante amoroso. Unas veces se ponía el santo de rodillas al pie de la cama, mirándole compadecido; otras se sentaba a un lado; otras levantaba los ojos al cielo cantando con grande suavidad. Estas representaciones o sueños dejaban en el ánimo de este hombre una inquietud grande.

Vuelve en otro sueño a aparecerse:

Volviendo del sueño, se halló mudado el corazón y determinó abrazar la religión católica. Inmediatamente sintió una suavísima tranquilidad en el alma. Pidió ser instruido en los principios de la fe católica y después abjuró solemnemente de la herejía el día 17 de mayo de 1743. Hízose legítima información de este prodigio y se autenticó el día 19 de noviembre de 1744...⁸⁰.

⁸⁰ Un ejemplar de esta relación se conserva en la Biblioteca Marqués de San Adrián de Tudela. Agradezco a Pablo Guijarro el haberme facilitado una copia de la misma.

Relación de una curación milagrosa sucedida en Sicilia el día 7 de Enero de 1762 por intercesión de San Francisco Javier de la Compañía de Jesús apóstol de las Indias, Barcelona, s. e., 1762

Impresa en Roma y Génova en italiano, después traducida al castellano en Barcelona, 1762, narra cómo don Miguel Zifa, noble siciliano atacado de una epilepsia se halla a punto de muerte:

Vio a la izquierda de la cama levantado en el aire sobre una nube a San Francisco Javier en traje de misionero, con esclavina y bordón como se suele pintar y estaba en ademán de contemplar el Santísimo nombre de Jesús, gloriosa insignia de su religión que le estaba enfrente circundado de rayos en medio de una blanca y sutilísima niebla...

Después de un diálogo entre el enfermo y el santo, este le toca tres veces en la cabeza con el bordón diciendo las palabras: «yo heriré, yo sanaré» (*Deuteronomio*, 32, 39) y se produce el milagro, debidamente probado por la declaración de doce testigos.

SERMONES

Introducción

En la cultura barroca los sermones constituyen desde cierto punto de vista una de las tres formas de espectáculo de masas junto con el teatro y las fiestas públicas. A través del sermón no solo se difunden las doctrinas religiosas sino también una imagería común, estableciéndose una relación de ida y vuelta (una red iconográfica) entre las manifestaciones artísticas y la expresión retórica⁸¹.

Los modelos de los santos se transmiten, pues, en cuadros, esculturas y grabados, pero no menos en las palabras de los predicadores, que los presentan ante sus fieles, explorando una serie de mecanismos para proyectar su imagen ante un auditorio que visualizaba las palabras escuchadas, en parte recordando las imágenes que contemplaba a diario en iglesias y estampas o creándolas mentalmente si no las conocía. El

⁸¹ Para estas cuestiones ver Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1990 con abundantes referencias bibliográficas.

mismo predicador podía inspirar sus evocaciones en el arte⁸². Si tenemos en cuenta que la mayoría de los motivos glosados en los sermones se toman de las hagiografías podemos configurar estas conexiones estrechas entre los distintos nudos de la red aludida.

Es significativa la recurrencia a expresiones pictóricas, con las que los predicadores proyectan en la imaginación del auditorio la figura del santo cuyas virtudes glosan, sin que falte la comparación entre palabra y pincel, o incluso el señalamiento deíctico a imágenes concretas para apoyar el discurso⁸³:

la religión que teníamos por estéril de santos ha salido madre de muchos y muy buenos hijos, como lo testifican tantos gloriosos mártires cuyas imágenes y retratos ilustran y enriquecen esos claustros y pudieran ilustrar y enriquecer muchas y grandes iglesias (Balza, fol. 1v).

Si yo supiera pintar, emplearía de buena gana mis pinceles y colores en dibujar aquel caso portentoso de la vida de Javier... (Trujillo, p. 7.)

Lo que me interesa ahora no es tanto documentar las referencias al arte en los sermones, trabajo excelentemente realizado por Dávila Fernández⁸⁴, sino examinar su valor de guía iconográfica.

He usado un repertorio de sermones que van desde 1619, fecha de la beatificación, a mitades del siglo XVIII: destaca en este período el momento de la canonización en 1622. Corresponden al tipo de sermones *de santo*⁸⁵, que se predicaban, además de en las cruciales ocasiones antedichas, en la fiesta del santo (dos o tres de diciembre), en el día de la traslación del cuerpo, o en solemnidades relacionadas con él, como la dedicación del Templo Imperial en 1692, la consagración

⁸² En la fiestas de beatificación de Lima se recuerda el cuadro de altar con la escena de Javier como espolique del noble japonés y dice que «reparose en este cuadro más que en otra cosa alguna, por haber tocado este punto y pensamiento en el sermón».

⁸³ Las referencias a los sermones las hago abreviadamente por el nombre del predicador, y página o folio. Los detalles completos se recogen en la bibliografía.

⁸⁴ Dávila Fernández, 1980.

⁸⁵ Para la comprensión de estos textos tomo como guía, que sigo de cerca, Herrero Salgado, 1996; en las páginas 323-328 trata específicamente del tipo sermones de los santos.

de un altar en el colegio de la Compañía en La Coruña en 1754, la inauguración de la iglesia parroquial de Nuevo Baztán en 1724...

Hay que matizar que los textos publicados no coinciden exactamente con los sermones predicados⁸⁶, pero creo que esta diferencia no afecta esencialmente a mis objetivos. La transmisión escrita puede ofrecerse en sermones sueltos o en sermonarios y santorales generales⁸⁷, entre los que merece la pena citar la importante colección del P. Antonio Vieyra⁸⁸.

Un interés añadido consiste a veces en los elementos iconográficos que se insertan en las portadas de algunos sermonarios donde se recogen imágenes de los santos mencionados o cuyo culto se quiere difundir. La hermosa portada arquitectónica del *Marial que contiene varios sermones de todas las fiestas de Nuestra Señora*, del famoso P. Florencia (Alcalá, Juan de Orduña, 1625)⁸⁹, incluye a cinco grandes jesuitas arrodillados ante la Virgen, tema del sermonario, a quien la Compañía de Jesús rinde homenaje (Fig. 17).

Fray Luis de Granada, uno de los más importantes tratadistas, clasifica el sermón de santos dentro del género demostrativo:

del cual usamos en alabanza o en vituperio de alguna persona determinada. Los retóricos sientan ser su fin el que aparezca digno de alabanza aquel a quien alaban o de vituperio al que vituperan⁹⁰.

⁸⁶ Sobre la diferencia entre sermón predicado e impreso ver Herrero, 1996, pp. 125-133, y Núñez Beltrán, 2000, pp. 51-56.

⁸⁷ Ver Herrero García, 1942, p. XXV.

⁸⁸ Dieciséis de sus sermones se refieren a San Francisco Javier: 1 Sermón de San Francisco Javier apóstol de las Indias; 2 Sermón del brazo de San Francisco Javier; 3 Sermón de la canonización de San Francisco Javier; 4 Sermón de San Francisco Javier dormido; 5 Sermón segundo de San Francisco Javier dormido; 6 Sermón tercero de San Francisco Javier dormido; 7 Sermón de San Francisco Javier ángel; 8 Sermón de San Francisco Javier confianza; 9 Sermón de San Francisco Javier finezas; 10 Sermón de San Francisco Javier pretendientes; 11 Sermón de San Francisco Javier locuras; 12 Sermón de San Francisco Javier juego; 13 Sermón de San Francisco Javier protección; 14 Sermón de San Francisco Javier asegurador; 15 Sermón de San Francisco Javier el nada; 16 Sermón gratulatorio a San Francisco Javier por el nacimiento del cuarto hijo varón que la devoción de la reina de Portugal confiesa deber a su celestial patrocinio. Sobre estos sermones ver Almeida, 2006.

⁸⁹ Sobre este *Marial* ver Herrero Salgado, 2001, pp. 443-449.

⁹⁰ Fray Luis de Granada, *De la retórica eclesiástica*, lib. IV, cap. III, 1.

Aunque para San Basilio no deberían sujetarse a las leyes de los encomios, porque no pretenden demostrar la santidad sino procurar que los fieles imiten su vida, esta máxima se suele marginar según apunta Fray Luis:

En este género los retóricos forman el elogio por todas las circunstancias de las personas que arriba referimos, esto es, mencionando y amplificando la estirpe, padres, patria, dotes de naturaleza, crianza, fortuna, estudios, dichos, hechos y otras cosas de este género [...] pero cuando nosotros predicamos de los santos no siempre seguimos este orden, pues solo referimos de ordinario los hechos y dichos insignes, y alguna vez también los milagros, y los amplificamos cuanto podemos, y nos esforzamos a excitar a los oyentes a la imitación de ellos⁹¹.

En la concepción del sermón de santos la cualidad encomiástica supone la celebración de los milagros, no exenta de polémicas entre los teóricos. En efecto, la utilidad de referirse a los milagros a veces era discutida, porque parecían más atentos al elogio del santo protagonista que a la edificación de los fieles, pero el mismo Fray Luis de Granada hace observar el gran provecho que de ellos puede sacarse:

Muchos piensan que no deben predicarse los milagros de los santos porque con su recuerdo más se declara la santidad de los santos que se instruye y edifica la vida de los oyentes. Pero yo veo que con su narración puede declararse grandemente la infinita bondad de nuestro Dios, su inestimable caridad con los suyos, su fidelidad, su paternal cuidado y providencia, pues los ha honrado tanto que quiso que no solo a las palabras y al imperio de ellos, sino también a las cenizas, vestidos, pañuelos, ceñidores y al polvo, en fin, de sus sepulcros, sirviesen los elementos del mundo, que se les rindiesen los demonios, cediesen las enfermedades y que las leyes de la naturaleza, a que viven sujetos los reyes y emperadores del mundo les estuviesen obedientes⁹².

El P. Luis de Moraes aduce la función admirable de los milagros, aunque no sean estricta «sustancia de virtud», advirtiendo que la beatificación y canonización de los santos:

⁹¹ Fray Luis de Granada, *De la retórica eclesiástica*, lib. IV, cap. III, 1.

⁹² Fray Luis de Granada, *De la retórica eclesiástica*, lib. IV, cap. III, 7.

Presuponen obras heroicas y fama de santidad y también milagros porque aunque no son sustancia de virtud le dan lustre y esplendor, son como afeites y ornato (Moraes, fol. 63r).

Martínez de la Parra en su *Sermón panegírico* reflexiona sobre la competencia que hacen en San Francisco Javier las virtudes con los milagros y el P. Morim diferencia retóricamente los encantamientos que obran los demonios (maravillas pero no milagros) de los que obra la virtud divina (verdaderos milagros y divinos encantamientos). Estos son los que obraba Javier con su predicación y su caridad.

En un sermón de 1678, que el P. Francisco López dedica al gran predicador Antonio Vieyra, se trata este tema, fundamental para la imagen de San Francisco, a partir del texto de San Marcos, 16, «Signa autem eos qui crediderint hæc sequentur»... (a los creyentes acompañarán estas señales: en mi nombre expulsarán demonios, hablarán lenguas nuevas, agarrarán serpientes...). Propone en el exordio seguir los milagros de Javier:

Los milagros se han de creer, las virtudes son las que se han de seguir. Los milagros son para la admiración; las virtudes son para la imitación, pero ¿los milagros se han de seguir? [...] Se han de seguir los milagros porque los milagros bien mirados son virtudes...

La primera fuente para la composición de estos sermones panegíricos es la Sagrada Escritura. Se saca el *tema*⁹³ del Evangelio del día o el asignado a la festividad que se celebra (o ambos); por lo tanto el Evangelio constituye su materia básica, siendo «norte fijo para todos, por donde deben tomar su altura los predicadores para seguir el rumbo de sus discursos» (Trujillo, p. 1).

Otras fuentes importantes son las autoridades en las que se apoyaban, padres y doctores de la Iglesia, teólogos (aunque el sermón no se consideraba lugar apropiado para debatir cuestiones teológicas), comentaristas y filósofos. En los sermones que tratan de San Francisco Javier los predicadores acuden constantemente a la bula de canonización, las hagiografías y el epistolario del santo.

⁹³ Tema es la sentencia tomada del Evangelio en torno a la que se argumenta; encabeza generalmente la introducción o exordio y el cuerpo del sermón a lo largo del cual se va desarrollando. En algún caso hay dos, tres y hasta cuatro temas.

La tendencia a la erudición provoca a menudo extraordinarias síntesis de autoridades sagradas y profanas, utilizando a los clásicos grecolatinos para ilustrar frases evangélicas, como hace, entre otros, Córdoba y Ronquillo, al disertar sobre la frase del Evangelio «Sint lumbi vestri...» (*Lucas*, 12):

Y para mejor inteligencia y exposición deste lugar se ha de presuponer y advertir que es notable una antigüedad que cuentan Alexander ab Alex. en el lib. 3; en el ep. 9 Esiquio, y Pausanias, grandes padres todos de la antigüedad, los cuales dicen haber sido antiquísima costumbre el ofrecer y dedicar los gentiles a sus dioses las partes del cuerpo humano y entre ellas la que se ciñe, que llamamos cintura, al dios de los ejércitos, al dios guerrero y batallador, porque usaban colgar del ceñidor las armas, costumbre que hasta hoy dura y se conserva en las espadas, que se traen pendientes y asidas del talabarte o cinto. (Córdoba y Ronquillo, sin paginar).

Y sigue citando a Suetonio, Virgilio, Tácito, Ovidio, Livio... mezclados con profetas y patriarcas.

El tema elegido para el sermón va a determinar, en parte, el contenido del mismo, aunque la afición a la analogía y a la agudeza conduce a desarrollos muy distintos desde un mismo punto de partida. En los estudiados se repiten sobre todo dos sentencias evangélicas: «Sint lumbi vestri præcincti et lucerna ardentes in manibus vestris» (*Lucas*, 12)⁹⁴; y «Euntes in mundum universum» (*Marcos*, 16)⁹⁵. Esta última aparecerá en varios cuadros y grabados, como la portada de la *Retórica cristiana* del P. Escardó (Fig. 18).

Otros temas más ocasionales son: «Nisi granum frumenti cadens in terram mortuum fuerit» (*Juan*, 12, sermón de Narváez); «Super aegros manus imponent» (*Marcos*, 16, en Gonzaga); «Signa autem... haec sequentur» (*Marcos*, 16, en Dos Reys, Trujillo y López); «Nollite timere pusillus Grex quia complacuit Patri vestro dare vobis regnum» (*Lucas*, 12 en Balza); «Quomodo amplificemus Zorobabel» (*Eclesiástico*,

⁹⁴Ver los sermones de Toledo, Córdoba y Ronquillo, López de Haro, Fernández Quijano, Freire, Pizaño de Palacios, Nájera, Briz Martínez, Núñez Navarro, Sagrameña, Vela de León, Zerón Carvajal...

⁹⁵Ver los sermones de Martínez de la Parra, Dos Reys, Pedro González, Aguilar, Morim, Lozano, Maldonado, Valencia, Vitoria, Aguilar, Cardeyra, Da Sylva, Estrada, Alvares, Da Gama...

49, en Durango); «Quis putas maior est in regno coelorum?» (*Lucas*, 16, en Espinosa); «Caro mea vere est cibus» (*Juan*, 6, en Lozano y Estrada); «Praecurrens ascendit in arborem... festinans descendit» (*Lucas*, 19, en Tavares); «Circumspice Hierusalem et vide iucundita» (*Baruc*, 4, en Pereyra); «Qui crederit et baptizatus fuerit salvus erit» (*Marcos*, 16, en Moraes); «Ecce dedi te in lucem gentium» (*Isaías*, 49 en Almeida); «Terra illuminata» (*Apocalipsis*, 18, 1 en Latourdupin); «Alleva manum tuam super gentes alienas» (*Eclesiástico*, 36 en Señeri)...

Los predicadores también disponían de concionatorios en los que podían buscar estos temas y las fórmulas oratorias necesarias para su labor. Uno de estos libros fue publicado por el P.Vincent Houdry, con abundancia de lugares y sentencias de la Escritura, de los santos padres y otros escritores sagrados referidas a los apóstoles, confesores, mártires, etc. No falta en sus páginas la referencia a San Francisco Javier, con mención expresa de las fuentes útiles para el predicador: Turselino, Orlandino, Lucena, Bartoli, Actas de canonización, Maffei, Soler y otros; aduce los lugares de la Escritura que pueden convenir a Javier, a sus trabajos, milagros y acciones heroicas; establece comparaciones con San Pablo, Aarón o Moisés, y otros personajes con los que San Francisco presenta rasgos comunes o virtudes paralelas. Especial atención dedica al tema de los milagros y a la misión apostólica, y sobre todo a la conversión y vocación de San Francisco Javier, repasando episodios de la vida, y virtudes como el celo, solicitud, su muerte ejemplar, mostrando en qué se puede imitar al santo.

Virtudes y milagros

Las dos grandes áreas de las virtudes y los milagros vertebran una buena parte de los sermones panegíricos javerianos.

La virtud de la castidad aparece con frecuencia y se ramifica en escenas de la vida, portentos, comparaciones con otros personajes y atributos simbólicos que definirán muchos elementos iconográficos.

El P. López de Haro desarrolla el tema «Sint lumbi vestri praecincti», en torno a la citada virtud, y lo mismo el P. Briz Martínez. El primero recuerda a este propósito el rechazo del sueño lascivo narrado por todos los biógrafos:

Y una vez que soñó un sueño menos casto de lo que él deseaba le dieron tales congojas que amaneció bañado en sangre y tiñendo con ella los ladrillos o hierbas que pisaba con sus plantas (fol. 11r).

Briz Martínez propone tres significados simbólicos de esa frase del Evangelio a la que califica de «misterioso jeroglífico»⁹⁶. Siguiendo a San Gregorio y San Basilio la interpreta como alusión a la castidad, virtud que considera la fundamental de Javier:

Pretenden que por este símbolo de andar faldas en cinta, ceñidos los lomos, que son el asiento del apetito sensitivo y concupiscencia de nuestra carne, pidió Cristo a sus discípulos la limpieza y pureza corporal [...] Y en cuanto a esta virtud ella es la fundamental de las innumerables que tuvo nuestro gran Javier, cargando todas como esmalte sobre oro de su noble naturaleza. Virgen puro que conservó siempre la flor de su entereza en medio de tantos peligros como le ofrecieron las continuas y largas peregrinaciones.

Por este motivo Nájera (p. 16) lo relaciona con el patriarca José, y otros predicadores como López de Haro glosan el sueño mencionado (Aguilar, fol. 8v; Latourdupin, p. 74; Cardeyra, p. 8); Alvares (p. 165) acude por su parte a la evocación pictórica de la azucena: «Que San Francisco Javier fuese perpetuamente virgen testimonian las azucenas que en la mano le pintan».

No falta tampoco la virtud teologal de la caridad, expresada a menudo con la tradicional imagen del fuego, elemento que caracteriza también a los retratos del santo, a quien ve el P. Balza «impelido del encendido fuego de caridad que ardía en su corazón» (fol. 10v), sobre todo en las avenidas de consolaciones. Durango apela a la mitología y la emblemática para su adorno retórico, exponiendo la comparación con el ave fénix (fol. 6v).

En su sermón de la beatificación el doctor Francisco Balza recorre a través de los trabajos del santo sus virtudes heroicas, el celo de la gloria de Cristo, el valor invencible, la caridad y en general un cúmulo de excelencias soberanas tan grande como un «piélago tan pro-

⁹⁶ Briz Martínez, p. 8. La segunda simbología, según San Agustín, expresa el despego de todos los bienes de la tierra; la tercera, según San Cipriano, es la disposición necesaria para morir por Cristo.

fundo» que el predicador no se atreve a entrar en él y se reduce a una «breve recopilación» (fols. 13r-14r).

Para el mismo objetivo el P. Pallu arranca de un pasaje de San Pablo sobre las cualidades del apóstol verdadero. Javier tuvo para ser apóstol «un corazón noble, intrépido», capaz de las más grandes empresas, generoso, sangre ilustre, nacimiento distinguido, en suma, todo lo que puede atraer la estima, ganar los corazones y merecer la confianza de los hombres, pero todas estas cualidades hubiesen sido inútiles si Javier no hubiese correspondido, como los apóstoles, a la gracia de su vocación.

En cuanto a los milagros, a pesar de las discusiones teóricas, serán, naturalmente, un recurso favorito por su capacidad de provocar la *admiratio* en el auditorio.

Trece mil milagros hizo, según el P. Zerón Carvajal (fol. 14v). El P. Señeri titula un sermón javeriano *Las maravillas convertidas en costumbre*, y Francisco López el suyo *De los milagros del apóstol de las Indias, San Francisco Javier*. Sobre una serie de milagros articula su exposición el P. Juan Martínez de la Parra, que enumera y pondera el cese de las epidemias de Manar y Nápoles, el milagro del batel⁹⁷, que toma de Turselino, las detenciones del sol⁹⁸, el milagro de los naipes⁹⁹, el del Cristo de Javier¹⁰⁰, el del cangrejo¹⁰¹, la resurrección de muertos¹⁰²..., etc. Ya desde el exordio plantea Martínez de la Parra la relación de virtudes y milagros en el santo Javier:

Compiten en el grande apóstol del Oriente la santidad con los prodigios, las virtudes con los milagros, las más heroicas empresas con las más estupendas maravillas [...] entre las virtudes de Javier y sus milagros querer tantear excesos sería ponerse a numerarles las gotas a dos abismos. Sus virtudes se merecen desde luego todas las alabanzas, pero sus milagros son los que más de ordinario se las llevan, porque si aquellas son más admirables, son estos los más admirados. Llévanse sus virtudes allá hacia el cielo todo el mérito, pero sus milagros se consiguen acá hacia la tierra toda la recomendación, porque si de aquellas es mayor la honra, destos es más conocida la fama. Son sus virtudes de esencia más noble, pero sus mila-

⁹⁷ También en Señeri, p. 7.

⁹⁸ También en Cardeyra, p. 15; Aguilar, fol. 10v.

⁹⁹ También en Alvares, p. 178.

¹⁰⁰ En López, p. 135; Da Gama, p. 39; Francisco de Mattos, p. 16; Nájera, p. 25; Trujillo, p. 9.

¹⁰¹ En Almeida, fol. 89r; Aguilar, fol. 11r; Da Gama, p. 48.

gros son de propiedades más lucidas, por donde si esperan aquellas de la ajena cortesía sus aplausos, estos a viva fuerza de su extrañeza se roban tras sí las admiraciones [...] Son sus virtudes permanentes luces que por su frecuencia ya no se reparan, pero sus milagros son rayos que por su novedad arrebatan (fol. 1r-v).

Así que se propone predicar la admirable santidad de Javier, pero no sola, sino adornada con la magnificencia de sus milagros, según expresa con el ingenioso retruécano «Diré los milagros de tus virtudes, diré las virtudes de tus milagros» (fol. 1v). El juego verbal intenta reflejar la identidad de las dos vertientes, que se desarrolla en el resto de la prédica por medio de la articulación argumentativa.

Algún ejemplo podrá iluminar su mecanismo expositivo. Si cita el don de lenguas como prodigio específico de un misionero que debe evangelizar tierras extrañas, no se limita a la simple mención, sino que despliega sus diversas modalidades: a) habla el santo cien lenguas, b) habla una sola pero todos entienden en la propia, c) responde con una sola palabra a diversas cuestiones y dudas, recibiendo cada uno su respuesta adecuada. Fijada en el auditorio la calidad portentosa, aduce como autoridad un texto de San Pablo (1 *Corintios*, 13) que le permite relacionar el don de lenguas con la caridad: «Aun cuando yo hablara todas las lenguas de los hombres y el lenguaje de los ángeles, si no tuviera caridad vengo a ser como un metal que suena o campana que retiñe». De la caridad precisamente nacen los milagros de San Francisco Javier: «no hay, en fin, linaje de enfermedad, especie de trabajo a quien la caridad de Javier no haya acudido con innumerables milagros» (fol. 6r). Esta conexión entre milagro y virtud a través del comentario de una autoridad de la Sagrada Escritura organiza todo el sermón. En el relato del milagro del batel o bilocación procede del mismo modo: narración inicial del hecho, y recurrencia posterior a un pasaje del *Apocalipsis*, 4 en el que se describen los «querúbicos animales, idea de varones apostólicos» que estaban a un tiempo en medio del trono de Dios y a su alrededor, texto que se aplica a este varón apostólico, Francisco Javier, igualmente bilocado. Para introducir el tema de la caridad le basta ahora mezclar en una misma formulación los conceptos de proporción y disonancia —en términos de Gracián—: «no es mucho que su caridad lo pusiese a un tiempo en dos distantes lugares sin trabajo, cuando su caridad fue quien le hizo correr por tantos mares de fatigas» (fol. 7r). Citaré un último juego significativo:

a propósito del milagro de las lámparas de Cotata que ardían con agua en altar del santo aduce el *Cantar de los Cantares*, 8, 6 («las muchas aguas no han podido apagar el amor, ni los ríos podrán sofocarle») para construir sobre la hipérbole alusiva a la caridad del santo cuyas lámparas no solo no se apagan con agua, sino que se alimentan de ella, apuntando además a las aguas del bautismo:

De las lámparas de la caridad [...] se pondera que no las pudieron apagar las muchas aguas [...] mas que no solo no las apaguen, sino que las enciendan más, que más las aviven dándoles sustento a sus llamas solo en las lámparas de Javier, que más y más encendidas con las muchas aguas, crecía de modo su fuego que muchos días baptizaba pueblos enteros (fol. 7v).

Otros muchos milagros se rastrean en los sermones: el corte del brazo (Aguilar, fol. 6v; López, p. 119), milagro del agua dulce (Freire, fol. 16r), profecía de la nave Santa Cruz (Almeida, fol. 91v; López, p. 131), don de lenguas (Señeri, p. 6; Moraes, fol. 77r; Almeida, fol. 83r; Briz, p. 26), la fuga de los badagas (Freire, fol. 11r; Da Gama, VI, p. 173), la profecía de la victoria sobre los azenos (Freire, fol. 11r; Señeri, p. 9), etc.

Un rastreo sistemático confrontando las hagiografías y los sermones permitiría establecer su estrecha relación en muchos casos¹⁰³, alguno tan claro como el comentario de Señeri sobre la profecía de los azenos, muy cercano de la *Vida y milagros* del P. García (pp. 141-142), seguramente consultado por el predicador:

Pero más admirable es lo que sucedió en Malaca. Predicaba aquí Francisco en la iglesia a una muchedumbre de cristianos, cuando en lo mejor del discurso paró de repente, como quien está escuchando a otro con atención. Prosiguió después mudando la idea propuesta, y como si se hallase presente comenzó con elocuencia maravillosa con fervor no acostumbrado y con términos metafóricos a describir una batalla atrozísima de dos flotas navales. Después, como cansado, inclinó por breve espacio la cabeza sobre el púlpito, hasta que volviéndola a levantar con semblante sereno y voz alegre, prorrumpió en estas precisas palabras: «Ha venci-

¹⁰² En Briz, p. 29; Freire, fol. 11r.

¹⁰³ Para la relación entre hagiografías y sermones, ver Núñez Beltrán, 2000, p. 422.

do, hermanos, ha vencido por nosotros Jesús». En este punto nuestra armada acaba de confundir a la enemiga (Señeri, p. 9).

De las hagiografías toman los predicadores los datos biográficos que les sirven para evocar la figura del santo. Es de suponer que la primera acción de un predicador a quien se encargaba un sermón fuera buscar la documentación oportuna. Así lo confirma Briz Martínez:

Ya tenía alguna noticia de la grandiosa vida de nuestro santo, pero después que obligado deste sermón he leído en Turselino, Bocio y en otros graves autores sus heroicas virtudes, sabiduría del cielo, estupendos milagros... (p. 5).

En distintos sermones se cita a Rivadeneira, Turselino, Lucena, Bartoli, Bouhour, etc.

Una de las estructuras usuales en su configuración es la síntesis biográfica, fórmula a la que responde el predicado por Cardeyra en 1687, o el de Pizaño de Palacios en Córdoba para la fiesta de la beatificación en 1620¹⁰⁴, verdadero epítome de la vida del santo. Comienza por el origen noble de la familia y la descripción del aspecto físico, lo cual es común en las hagiografías, pero no en los sermones y termina con el milagro post mortem de la nave que lleva el cuerpo del santo y rompe unos peñascos (Fig. 19):

¡Quién vio la nao donde venía el cuerpo sagrado de nuestro apóstol, encallada entre dos peñas, sin remedio de volver atrás, ni pasar adelante, no doblar su ruta, los navegantes sentenciados a muerte forzosa! Mas el glorioso Javier ablandó las peñas, que con el estallido que dieron al partirse mostraron claramente que aun debajo de las aguas no faltaban lenguas a los peñascos para celebrar la virtud de Dios que en su apóstol muerto vivía (fol. 29v).

Aunque, como señala Briz Martínez (p. 25) «el púlpito no es para relaciones históricas», pues «ya las hay muy copiosas en las crónicas deste santo» hay sermones muy ceñidos a los episodios narrados por los hagiógrafos. Bastante de cerca sigue Moraes a Turselino, y lo mis-

¹⁰⁴ Para Pizaño de Palacios resulta especialmente importante dar a conocer la vida del beato y candidato a la santidad en el momento preciso de la beatificación.

mo hace el P. Durango, y en general se extrae de las vidas numerosa inspiración para las reflexiones y glosas con aplicaciones morales o teológicas. Núñez Navarro propone sobre el famoso sueño del indio a hombros¹⁰⁵, que tiene abundante desarrollo iconográfico, una original interpretación como figura del Ángel Custodio de la India Oriental:

Soñaba el santo muchas veces que sobre el cuello y hombros se ponía un negro indio, un etíope que le abrumaba los huesos y lo molía como una terrible pesadilla que le fatigaba, despertando sin respiración y cubierto de sudor su rostro y su cuerpo. Otras veces tomaba un sueño que le hacía despertar gritando y diciendo: «Más, más». Algunos y aun todos, llegando a glosar estos misteriosos sueños, juzgan que este negrillo indio que le fatigaba al santo entre sueños era una representación fantástica que anticipadamente le quería hacer el cielo de los trabajos que había de padecer en la predicación y conversión de la India. Pero yo dijera que esta revelación en sueños, tuvo más substancia que una representación fantástica aunque soberana, y que este negrito o indio etíope era el Ángel custodio de la India Oriental, superintendente de los ángeles presidentes de aquellos muchos reinos [...] a la policía y cortesía de aquella comedia República Angélica estaba bien enviarle un ángel embajador a Javier, dándole cuenta de negocio de tanta importancia y los parabienes y plácemes de tan alta comisión y oficio (p. 9).

Cardeyra (p. 10), en cambio, explora el tópico de Atlante mezclado con el del buen pastor, interpretando el indio como símbolo de las almas pecadoras rescatadas por la misión apostólica de Javier:

Dios Atlante de todas las almas pecadoras de todo el universo figuradas en la oveja perdida; Javier Atlante de las almas pecadoras del Oriente figuradas en su indio (p. 11).

Imagen que conoce un significativo paralelo en una pintura de J. Potma (1694), de la iglesia de la Compañía en Mildelheim (Fig. 20).

Escenas de la vida, comentadas en los sermones y aplicadas a objetivos doctrinales y panegíricos, son las del palmeral de Cananor (Moraes, fol. 76r), espolique (Maldonado, p. 12; Alvares, p. 172), el sueño de las cruces (Aguilar, fol. 5r)... El motivo de las consolaciones, lo utilizan Maldonado (p. 25), Nájera (p. 5), Trujillo (p. 16), Moraes (fol.

¹⁰⁵ El sueño lo glosan también Aguilar (fol. 5r.), Alvares (p. 171)...

75r)... Como se ve, es habitual la repetición de imágenes, pero a veces se dan interpretaciones nuevas a gestos conocidos. El P. Sagramaña, comentando el citado ademán de Javier de abrirse la sotana, explica que no solo significa el fuego de amor divino en que se abrasaba, sino también la pobreza, igual que en Job cuando se despojó del vestido:

«Mi Dios, todo lo he menospreciado por vos, solo me ha quedado esta pobre ropa que me cubre y esta también la daré en vuestro nombre, y así yo me la quito ya», y juntamente con decirlo iba quitándosela. Sabía muy bien que esa pobreza le había de levantar a las riquezas de la gloria de que goza (fol. 16r).

Otra modalidad frecuente es la que concentra la disertación en una idea o motivo central. El P. Trujillo en *Milagrosa y divina paciencia de S. Francisco Javier apóstol del Oriente*, discurre en torno a esta virtud, que presenta como señal de los apóstoles, siguiendo a San Pablo (2 Corintios, 12, 12), para recorrer después los trabajos y peligros en los que Javier la ejercita, citando la anécdota del espolique, o la visión de las cruces y de la muerte en las que se pone a prueba el sufrimiento del santo:

Hombre peregrino, santo asombroso ¿con quién te compararé?, [...] Te compararé con el mar, cuyo príncipe y protector eres. Con el mar, ¿por qué? Porque es lo mismo hablar de la paciencia de Javier que hablar de la mar [...] Todos los ríos dice la Escritura que entran en el mar y que el mar nunca rebosa [...] en el fondo inmenso de tu corazón y en el seno anchuroso de tu alma entraron ríos de penas, arroyos de quebrantos, torrentes de fatigas [...] pero tan sin inmutarlo que el mar de Javier lo sepultó todo, no desperdició una gota, porque nunca rebosó. [...] Porque su paciencia milagrosa llegó a padecer tanto en los gustos como a gozar en los quebrantos. Por eso su virtud fue milagrosa y su paciencia divina (pp. 16-17).

Sobre la muerte del santo construye el P. Estrada su sermón *Glorias del ocaso del Sol de Oriente. Oración panegírica en la solemne festividad de dedicación de nuevo retablo e imagen del glorioso apóstol de la India*, en la circunstancia de colocar en un altar de la iglesia de Arcos de la Frontera una escultura de la muerte del santo.

Iconografía y mecanismos expresivos de los sermones

En la disposición retórica de los sermones barrocos desempeñan un papel esencial las formas de agudeza que permiten establecer una serie de conexiones no siempre justificadas lógicamente, pero siempre apoyadas en algún requisito del ingenio.

La figura del santo se compara con personajes de la Biblia o de la historia profana antigua. San Francisco Javier recibe en el corpus homilético que uso las calificaciones de *príncipe del cielo*, *paraninfo de gloria*, *monarca de eternidades*, *ángel peregrino*, *querubín científico* (Córdoba y Ronquillo), *atlante evangélico*, *Alejandro de la gracia*, *taumaturgo de nuestro siglo*, *paralelo de los apóstoles*, *arteria del Espíritu Santo*, *acueducto del Evangelio* (Dos Reys), *Tántalo de los trabajos que metido en un mar de ellos tiene sed de más y más* (Pereyra), *timbre de los navarros*, *lustre de las escuelas*, *tormento de los demonios*, *admiración de los ángeles*, *luz del mundo* (Nájera), *capitán de la Iglesia*, *conquistador de la gentilidad* (Almeida), *órgano del Espíritu Santo*, *ángel de la Iglesia*, *columna de la religión*, *espectáculo del Oriente*, *maravilla de su siglo* (Latourdupin), *remedio de los navegantes*, *ángel de la paz* (Alvares), *prodigio y portento del Oriente* (Balza), *gran apóstol del Japón*, *gloria de Europa*, *asombro de Asia*, *prototipo de los misioneros*, *embajador del Emperador Supremo* (Da Gama), *Atlante del Oriente* (Cardeyra), *nube luminosa*, *nube animada*, *peregrino funámbulo*, *Jasón glorioso*, *argonauta jesuita* (González)...

Algunas de estas formulaciones metafóricas son más aptas que otras para su realización visual. Aunque la imagen del sol no ofrece dificultades en este sentido, aparece con mayor frecuencia en los textos que en la plástica, constantemente aplicada al santo, a menudo con el sintagma «sol de Oriente». De Sylva aplica un largo catálogo de paridades entre el sol y el santo que explican el uso del símbolo: todas las cualidades del sol —claridad, impasibilidad, agilidad y sutileza— las tiene San Francisco Javier en grados extremos. Balza compara a Javier con San Pablo apoyándose en la misma imagen solar:

llamémoslos a entrambos soles de la Iglesia: el uno que tuvo su carrera del Oriente a Poniente, que fue San Pablo; el otro del Poniente al Oriente, que fue el glorioso Javier. [...] el uno finalmente salió desde cerca del Oriente y de la India, que fue el grande apóstol San Pablo, y no paró hasta venir a nuestra España a honrarla y ilustrarla con su presencia y doctrina [...] el otro sol es nuestro glorioso Javier, sol de España y del Occidente

y con movimiento retrógrado y opuesto no para hasta la India y hasta los últimos fines del Oriente, para que no haya nadie que se absconda del calor y de la luz destos dos divinos soles, ni provincia ni isla tan remota donde no llegue y se oiga la voz de la predicación evangélica (fol. 12r).

Podrían acumularse muchos otros pasajes. Declara el P. Pizaño:

este sol de España, nacido en Navarra en el poniente del mundo, nace donde se pone el sol para ponerse donde nace [...] eclesiástico sol que al ponerse anuncia dice y declara bien quién es Dios (fol. 19r).

Otro de Balza califica a Javier de

el primer sol que amaneció en las Indias Orientales comunicando los resplandecientes rayos de su luz a aquellas bárbaras naciones, ahuyentando con sus doctrina las tinieblas de sus ciegos errores y idolatrías (fol. 8v).

Aguilar lo llama «nuevo sol del oriente» que ilumina dos mundos con la luz del Evangelio (fol. 3r) y en general el sol como atributo o metonimia del santo reaparece una y otra vez en las fiestas por la beatificación y canonización, proliferando por todos los lugares posibles de carros triunfales, arquitecturas efímeras y adornos emblemáticos, como estudio en otros capítulos de este trabajo. Quizá el cuadro más significativo en este terreno sea el de Manuel Henriques en la catedral de Coimbra en el que el santo sujeta un sol con la mano (Fig. 21).

Con el monograma de la Compañía dentro de un sol está en el cuadro del siglo xvii quizá procedente de Japón, de la diócesis de Angra y en una escultura también del xvii del Museo de San Roque de Lisboa.

Cuando aparece con San Ignacio puede aplicarse a Javier el símbolo de la luna, reservándose el sol al fundador. En un sermón de Sagramaña Ignacio es el sol y Javier la luna. Siguiendo la alegoría planetaria los siete planetas son Ignacio, Javier, Gonzaga, Stanislao, Borja, Laynez y Antonio Criminal. La vía láctea o Camino de Santiago se corresponde en el cielo de la Compañía con doctores y escritores: Salmerón, Belarmino, Maldonado, Vázquez, Suárez, Molina... (fol. 18v).

Otra imaginería favorita de los predicadores es la militar. Se queja Tellechea¹⁰⁶ del «tópico inveterado que interpreta militarmente el nom-

¹⁰⁶ Tellechea, 1993, pp. 241-242.

bre de la Compañía como si fuese milicia antiluterana, fundada, otra falsedad histórica, por un antiguo soldado y que para colmo parece convertirse en su general», y explica que el nombre de *Compañía* brotó simplemente porque se consideraron un grupo de amigos unidos en el nombre de Jesús y *General* es sólo un adjetivo unido a prepósito para distinguirlo de los prepósitos provinciales o de una casa particular. Pero a mi juicio es una queja fuera de lugar, provocada por una «actualización» anacrónica de ciertas posturas ideológicas modernas, más pacifistas que las de los siglos XVI y XVII. Que se trata de una constelación metafórica siempre fue claro. Que en aspectos formales la Compañía tuvo especial predilección por lo militar (por otro lado nada original, ya que la imagen de los ejércitos enfrentados del bien y del mal y del cristiano como soldado forma parte de una tradición secular que tiene sus raíces en la Biblia) poco tiene de discutible. Ya en el primer párrafo de la primera redacción de la Fórmula del Instituto de 1539 se dice:

Cualquiera que en nuestra Compañía, que deseamos se distinga con el nombre de Jesús, quiera ser soldado para Dios bajo la bandera de la Cruz y servir al solo Señor¹⁰⁷.

No pueden, pues, extrañar las imágenes castrenses, inherentes a la retórica barroca, en muchos sermones¹⁰⁸. Ejemplar en este sentido es el sermón del P. Aldovera publicado en 1627:

Esta religión santa se intitula Compañía de Jesús por la milicia espiritual que profesa. Es una compañía de valientes soldados que militan debajo las banderas de Jesús contra los enemigos del alma, que este nombre Compañía es palabra militar no solo en nuestros tiempos sino en los más antiguos. Salustio llamó al ejército *Societatem belli*, el troyano Eneas a sus soldados los llamaba *compañeros* [...]. Es la vida humana soldadesca como dijo Job y la cristiana es vida de soldado según dijo San Pablo [...] pero señaladamente conviene a los religiosos ser soldados de Cristo [...] Esto es Compañía de Jesús, compañía de soldados valientes que venciendo primero a sí mismos alcanzan ilustres victorias de los enemigos del alma y el la Iglesia. El capitán general de esta milicia de Jesús, el maestro de

¹⁰⁷ Arzubialde, 1993, p. 30. La Fórmula es «la primera ley en dignidad y autoridad en el Instituto», confirmada así hasta la actualidad.

¹⁰⁸ No solo en sermones y vidas: también está presente en la retórica epistolar, como demuestra F. Palomo, 2005, pp. 70-72.

campo Ignacio, tribuno militar Francisco Javier, Centuriones y pentacarcos tantos gloriosos mártires que en Alemania, Inglaterra y Flandes en una y otra India derramando su sangre por Cristo han plantado las banderas de Jesús en los más altos homenajes de la infidelidad hasta los fines postreros de la tierra (p. 717).

Son especialmente apropiados los términos militares en los milagros de batalla donde el santo aparece —según escribe de la Torre— como «heroico perseguidor de la idolatría y único escudo de la cristiandad, rey de la fortuna»¹⁰⁹.

En muchos textos homiléticos o de las vidas se recogen imágenes de batalla o incluso variaciones como el curioso lenguaje relativo a los desafíos de honor que utiliza el hermano Lorenzo Ortiz en el episodio de la guerra con Baia Soora, caudillo pagano que envía una carta al gobernador Francisco de Melo y que el santo aconseja responder en belicosos términos:

Esta afrenta (dijo) no se debe sufrir. Es más deshonor de Dios que desprecio del rey: si la injuria se pasa como que no se ha visto, ¿qué atrevimiento no tomarán los sarracenos, pues antes de tomar las armas han vencido con el terror? Divulgaríase el caso, y si el rey de Azén fue el primero, no sería solo. Entiendan los bárbaros que más poderosos son los cristianos con Dios que ellos con las armas; admítase el desafío y sálgase a la pelea (*El príncipe del mar*, cap. XIII).

Y el P. Durango pondera:

él [San Ignacio] es la bandera de Dios que se levantó en el mundo haciendo gente para el cielo, el estandarte real con los blasones del rey del cielo, y fue la bandera debajo de la cual se alistaron los nueve de la fama, primeros fundadores de esta sagrada religión, bandera que todavía está levantada en la Iglesia publicando guerra contra las herejías y herejes de Alemania, Holanda y Gelandia [...] la Compañía es la sala de armas de la Iglesia donde sus soldados, que son los maestros, doctores y predicadores se arman de buenas letras y de sutilezas en todas ciencias y facultades [...] tiene armas de sabiduría y doctrina la Compañía de Jesús para que se armen los que quisieren pelear en el campo de la Iglesia a fuerza de disputas y buenas letras...(fol. 4v).

¹⁰⁹ De la Torre, *El peregrino Atlante*, pp. 80-81.

O Barcia con mirada emblemática:

¿Quién no sabe que es menester que salga la bala del cañón de artillería para rendir los muros de la plaza que se pretende conquistar? Pues no fue otra cosa en la muerte el celo de Javier que una máquina de la gracia disparada a las puertas de la China que demolió sus muros para que en ella se introdujesen victoriosas las banderas de la fe...(p. 33).

Hay que recordar, por otra parte, que el tema habitual en los sermones javerianos «*sint lumbi vestri praecincti*» tenía una interpretación militar, que entre otros explica el P. Córdoba y Ronquillo:

Y así muy bien les viene a siervos tan fieles y soldados tan animosos alistados por tales debajo de la bandera de la Compañía de Jesús (nombre también de guerra), el Evangelio santo que se ha cantado, pues todo él no es otra cosa que una soldadesca a lo divino y milicia soberana, unos avisos importantes y consejos necesarios para mejor pelear y vencer al enemigo, que esto quiere decir *sint lumbi vestri praecincti*, mirad que os amonesto, dice el Señor a sus soldados, que os arméis como tales y que andéis ceñidos como personas cuyo propio ejercicio y ocupación forzosa es la de la guerra (sin página).

Este predicador aclara, naturalmente, por si hiciera falta, «que las armas con que habéis de pelear son las virtudes» (1 *Tesalonicenses*, 5, 8):

¡Oh ilustres santos, soldados de Cristo animosos, oh gloriosos Ignacio y Francisco, qué bien os armasteis de virtudes, qué pertrechados estuvisteis de excelencias, qué bien ceñidos y a guisa de pelear a fuer de soldados valientes con luces en las manos esperáis al esposo y capitán Jesucristo a la vuelta de las bodas! (sin página).

A las técnicas ingeniosas se suma la exégesis tipológica¹¹⁰ para facilitar multitud de comparaciones de Javier con personajes bíblicos e incluso con otros de la historia antigua profana y hasta mitológicos. Muchas ocurrencias de esta clase se ven en las procesiones de las fies-

¹¹⁰ La interpretación tipológica ve en los personajes y acontecimientos del Antiguo Testamento una prefiguración o tipo del Nuevo. Ver Schreiner, 1974, p. 19. En estos sermones no se aplica la tipología propiamente dicha, pero sí técnicas semejantes, adaptadas al caso de un santo moderno. Un pasaje del P. Briz aclara

tas por la beatificación y canonización: reduciré los ejemplos de los sermones para completarlos con los de las fiestas que, más allá del plano puramente textual, se ofrecen en cuadros vivos o pasos procesionales de mayor entidad iconográfica.

El catálogo es amplio y empieza en el mismo Adán, condenado a labrar la tierra y sufrir muchas fatigas en su labor, igual que sufre, no por su pecado, sino por su vocación misionera, Javier. El P. Núñez Navarro pone en boca del santo estas palabras:

No soy profeta ni quiero parecer embajador del Papa, sino soy labrador, hombre llano hecho a trabajos, porque voy siguiendo los pasos y ejemplo de Adán [...] voy a suceder en el oficio de Adán y en sus trabajos a que fue condenado por labrar la tierra, la cual voy a poseer en nombre de Jesucristo, y a guardar y sacar de las uñas y colmillos de los lobos y leones infernales aquel ganado y ovejas compradas y almagradas con la sangre de Cristo; voy a romper aquellas tierras nuevas y aquellas incultas dehesas y a sembrar en ellas el grano evangélico y así no vengo en hábito de profeta y príncipe de la Iglesia sino en hábito de pastor y labrador a padecer los trabajos de Adán, durmiendo en el duro suelo, comiendo un mendrugo de pan y un trago de agua con la llaneza y trabajos del pastor y labrador (fol. 12v).

El P. Alvares edifica sobre otras razones el paralelismo: si Adán fue el primero de los hombres en cuanto a la naturaleza, Javier fue el primero de los cristianos en muchos reinos de la India en cuanto a la doctrina, y si Adán llenó el mundo de hombres, Javier llenó el cielo de almas.

Aduciendo los sueños proféticos del santo se pueden evocar todos los personajes que soñaron avisos enviados por Dios: Jacob, José, Salomón, Mardoqueo, Nabucodonosor, Judas Macabeo... aparecen mezclados con otros de la historia portuguesa en los sermones del P. Sa. En los de Nájera se apunta que los sueños de Abraham permiten la semejanza, y lo mismo en Pedro González:

Nadie admire ya que Abraham y nuestro apóstol soberano apliquen gustosos a los trabajos el hombro, nadie extrañe que ambos a vista de las pre-

ra muy bien este mecanismo: «La santa Iglesia y con ella sus sagrados doctores, para honrar los santos del nuevo Testamento de ordinario los comparan con los profetas y patriarcas de la ley antigua, presuponiendo que todos ellos fueron sombras y figuras de los que habían de nacer en los tiempos de la gracia» (p. 24).

meditadas fatigas que se les representaron al principio de su vocación emprendan animosos la conquista de la gentilidad (González, p. 11).

En ocasiones el predicador exhibe su habilidad desarrollando numerosamente la correspondencia: no solo por los sueños se parece Javier al patriarca José, sino por la castidad y por sus cargos respectivos de virrey de Egipto y Nuncio Apostólico (Alvares, p. 162).

Tomando pie en determinadas circunstancias se pueden establecer muchas analogías: para González los apretados cordeles con los que Javier se mortificaba son como las ataduras de Sansón (*Jueces*, 15), asimilación que siglo y medio antes había glosado Durango:

Ven aquí un Sansón cristiano y una fuerza más que ordinaria y una valentía sin segunda. Aquel valiente mancebo rompió las cuerdas con que le ataron con la fuerza que Dios le había dado en los cabellos y nuestro Sansón valiente con fuerza de oración rompió las cuerdas contra quien no tenían fuerza la maña de los hombres (fol. 8r).

Dos personajes resultan especialmente importantes en estas semejanzas: Moisés y San Pablo.

La paridad con Moisés admite muchas fundamentaciones: ambos murieron a la vista de la tierra prometida dice Cardeyra (p. 15); M. Dos Reis compara el milagro de la vara de Moisés, que se convierte en serpiente y destruye a otras semejantes, con el milagro de los naipes, en el que el santo se asemeja al jugador para convertir al vicioso y destruir los vicios (p. 31); ambos cansaron sus brazos, Moisés en oración y Javier bautizando (López de Haro, fol. 10v), etc. El P. Briz Martínez apoya el paralelo en «muchas cosas notables»: entre ellas encuentra «habiéndolo considerado con atención» que el santo Moisés fue maravillosa figura de San Francisco por una serie de circunstancias: Moisés vino por el agua en una cesta y así entró en la casa del Faraón para destruirla; Javier también pasó por agua a la India y llegó a ella para destruir al demonio, figurado por el Faraón, en una tabla sobre la cual anduvo nadando tres días después de una tormenta. Moisés «fue hermosísimo», tan bella criatura que atrajo a la hija del Faraón, y Javier «fue blanco y colorado, hombre tan hermoso que los indios lo admitían fácilmente a que les predicase, convencidos de la majestad y buena gracia de su persona» (p. 25). Y si los padres de Moisés tuvieron revelación de que su hijo había de ser tan gran mi-

nistro de Dios, también los padres de Javier (por mediación de la hermana monja del santo) la tuvieron de que su hijo había de ser elegido para obrar la salvación de la India... Con semejante técnica de acomodación conceptuosa las posibilidades que se ofrecen al P. Briz no tienen fin: si Moisés, que podía haber vivido en palacio como un príncipe, eligió el éxodo con su pueblo, Javier, caballero ilustre, se sujetó a una vida de peregrinación y privaciones; Moisés fue un gran profeta, y Javier estuvo «tan adornado del espíritu de profecía [...] que para solo recontar las cosas notables que profetizó, pudiera ocupar muchas horas» (p. 25); Moisés sacó a su pueblo de cautividad y Javier sacó a miles de la cautividad del demonio... etc. Briz procura fundamentar estos paralelos con el mayor detalle posible: calcula en la misma cifra de trescientos mil los hebreos liberados por Moisés y los bautizados por Javier; cifra que es un recurso retórico, porque si el número de bautizados por el santo varía según los textos, la cantidad de hebreos que abandonaron Egipto la cifra claramente el *Éxodo* en unos seiscientos mil sin contar los niños (*Éxodo*, 12, 37).

El P. Pereyra, por su parte, utiliza la técnica de la contraposición: si Moisés convirtió los ríos en sangre para matar a los egipcios de sed, Javier convierte el agua salada en dulce para quitarles la sed; si Moisés anuncia la peste en Egipto, Javier la cura; si Moisés divide el mar para que pasen los hebreos, Javier calma la tempestad y se divide a sí mismo (bilocación)...

El paralelo de Moisés y Javier explica la presencia de ciertos elementos iconográficos como la vara y serpiente del patriarca que en la estampa de Pótamo sirven de imagen de la vara de azucenas de Javier (ver Fig. 12).

Pero el modelo principal de San Francisco es San Pablo: ambos son apóstoles de gentiles, misioneros por excelencia. Apenas hay sermón javeriano en que no aparezca esta semejanza: Javier es el nuevo San Pablo, apóstol omnipresente en las procesiones de la beatificación y canonización, y en fachadas y retablos jesuitas.

El P. Laurencio Aguilar, articula su *Sermón panegírico*, predicado en la fiesta del santo en el colegio de San Pablo de Granada en 1675, sobre este paralelismo: «el apóstol de las gentes Pablo nos dará la planta, supuesto el Evangelio *Euntes in mundum universum prædicate Evangelium omni creature*». Así, las señales del apostolado que menciona San Pablo en 2 *Corintios*, 12, 12 («las señales de mi apostolado se

manifestaron en vosotros en toda paciencia, en milagros y prodigios en virtudes»), enlazan con las de San Francisco:

y estas fueron las singulares señas de San Francisco Javier, apóstol de la India, Sol de Oriente, paciencia suma en su jornada, virtudes eminentes en su vida apostólica haciendo que las criaturas todas fuesen coadjutores de su predicación y que el mundo predicase al mundo, milagros y prodigios en su misión. En la paciencia San Francisco Javier padeció como hombre mortal, pero se mostró sufrido con una constancia divina. En las virtudes vivió como ángel, en los milagros y prodigios obró como Dios. Discurramos ahora sobre estos tres puntos... (fol. 4v).

El P. Francisco Balza aprovecha una imagen creada por Horacio Turselino (confirmación muy clara de cómo los predicadores se valían de las hagiografías) para subrayar el parecido:

Llegando a este punto no puedo dejar de acordarme del grande apóstol de las Gentes, San Pablo, a quien con mucho fundamento y razón podemos comparar a nuestro apóstol de la India, el glorioso Javier, y quien compara no iguala porque con la comparación solo se pretende sacar semejanza [...] no hallaremos en muchos siglos atrás ningún varón santo que le sea más semejante y parecido, en el celo, en el valor, en la grandeza de ánimo, en la fortaleza, en los trabajos, en la ansia de salvación de las almas y en el encendido amor de Jesucristo y de su Cruz. Dos arcos iris acontece verse juntos en el cielo. El uno se hace de la reflexión de los rayos del sol, desta manera: ponéñseles delante alguna nube y ellos la embisten pretendiendo penetrarla y según la mayor densidad o raridad de las partes de la nube, imprimen y estampan en ella su resplandor y resulta aquella diversidad de colores y matices con que se forma el arco hermoso y bello. El otro arco se forma de la reflexión del arco primero porque si acontece ponérsele al primer arco alguna nube delante como en el están reverberando los rayos del sol, hacen en ella segunda reflexión y imprimen los mismos colores [...] desta manera podemos considerar al grande apóstol San Pablo y a nuestro glorioso Javier como dos hermosos arcos en el cielo de la Iglesia: San Pablo es el arco primero y principal que se formó inmediatamente de la reflexión de los rayos divinos del verdadero sol de justicia, Cristo, nuestro bien, que desde el cielo asestó sus rayos a Saulo, que estaba hecho una nube terrestre oscura y tenebrosa [...] pero nuestro glorioso Javier es como arco de segunda reflexión de los rayos resplandecientes del primer arco San Pablo, de quien nuestro glorioso Javier fue tan aficionado y devoto, a quien en su vida en sus in-

tentos y acciones tanto procuró imitar y así aunque no lo igualó le fue grandemente parecido porque sus heroicas virtudes retocadas con resplandores divinos y la diversidad de dones celestiales causada de la reflexión de los rayos del Eterno Sol de su justicia, que reverberando en el grande apóstol San Pablo llegaban de resulta a hermosear a nuestro glorioso Javier con más vivos colores y bellos matices que tiene el arco del cielo (fol. 11r)¹¹¹.

El predicador Fernández Quijano trata de la caridad de Javier, que le impulsaba a identificarse con los demás para servirlos mejor, del mismo modo que San Pablo se hacía todo para todos (1 *Corintios*: «Híceme todo para todos, por salvar a todos», «Omnibus omnia factus sum ut omnes salvos faciam»):

En lo que sin duda fue prodigioso y raro es en caridad y amor, y este le hizo arrojarle a tanto, este le hizo hacerse esclavo y siervo de todos, por ser y hacerse como otro divino Pablo *Omnia omnibus*. Todo manos, todo pies, todo lengua, todo corazón y todo pensamientos para todos, y este le hizo llegar hasta los fines mismos de la tierra, expuesto a tan manifiestos peligros de la vida con fervor encendido de perderla. Este amor y esta caridad le hacían frecuentar tanto los hospitales por regalar a los enfermos pobres, siempre le hallaréis abrazado con ellos, haciéndoles y mullendo sus camas, consolándoles sus dolores y aunque fuesen de males pestilentes curándoles y lamiéndoles sus llagas (p. 20).

¹¹¹ Y el texto de Turselino: «Dos arcos iris acontece verse en el cielo uno cabe otro; el uno se hace de la reflexión del sol que da en una nube opuesta, la cual se va resolviendo en menudo rocío; el otro es una reflexión del arco primero y así no llega a tener los colores tan vivos y perfectos como el primero. Al santo apóstol San Pablo imagino yo en este cielo de la Iglesia cristiana como arco iris principal que se hace de la reflexión del sol de justicia, Cristo nuestro Señor. Nuestro padre Francisco es como una segunda reflexión de San Pablo a quien imita mucho aunque no lo iguala. Pero más gloriosa cosa es para el uno y para el otro llamarles a entrambos soles de la Iglesia como ya en este discurso lo hemos comenzado a hacer. El uno que corre de Oriente a Poniente; el otro de Poniente a Oriente, el uno discurre y pasea por este hemisferio superior, el otro por el inferior, al uno escogió el Señor para dar luz al mundo antiguo, al otro para darla al nuevo, el uno finalmente sale desde cerca de la India y no para hasta nuestra España, el otro sale de nuestra España y con movimiento retrógrado y opuesto no para hasta la India y hasta los fines de la tierra», *Historia de la vida*, «Al cristiano lector».

La citada frase paulina se reitera mucho: es, por ejemplo, la inscripción del grabado de Huberti donde está San Francisco Javier atendiendo a un enfermo (Fig. 22).

Briz Martínez los equipara por su labor misionera (p. 6); Núñez Navarro por los sueños que los instaban a predicar el Evangelio en distintas tierras (fol. 9v); Moraes porque ambos fueron apedreados (fol. 74v); etc.

Con parecido mecanismo puede compararse un santo con un héroe o personaje mitológico en un manejo «a lo divino» usual, que hallamos desarrollado con gran maestría en los autos sacramentales de argumento mitológico que escribió Calderón, como *El divino Jasón* o *El divino Orfeo*. Javier, dice Balza es un verdadero conquistador, como Alejandro Magno, aunque a lo espiritual y divino:

Y aunque es grande la diferencia que hay entre estos dos conquistadores por lo que en unas cosas se contraponen y en otras simbolizan, podremos decir que nuestro glorioso Javier fue un Alejandro Magno a lo espiritual y divino. Porque si Alejandro fue a la conquista pertrechado y guarnecido con un grueso ejército de esforzados y valientes soldados, más valeroso es nuestro Javier que para esta conquista no llevó ejército de soldados sino sola su persona (fol. 12r)¹¹².

El exordio en que Latourdupin anuncia su sermón, describe a Javier como a un héroe santo y un santo héroe, por su esfuerzo en la tarea evangélica, que permite compararlo con ventaja al mismo Alejandro: «nuestro héroe llevará la luz de la fe mucho más allá de lo que llevó a Alejandro su ambición, su furor, y sus esperanzas». Y Da Gama abunda en la misma asimilación contrapuesta:

Alejandro quería más mundos para más dilatar sus glorias; Javier deseaba más mundos para más aumentar sus penas, para que hubiese más almas convertidas a Dios: ciegamente ambicioso de glorias Alejandro, divinamente ambicioso de penas y de conversiones de almas Javier (VI, p. 168)

Dos mundos señorea Javier en otro grabado de Gaspar Huberti, mostrando esta capacidad de conquista universal y espiritual del santo.

¹¹² Comparación que aparece también en Turselino, de la Torre, fray Gaspar de Villarroel, Aguilar y otros.

Un Alejandro Magno, un Hércules invicto (Durango), un Atlante (Nájera, López de Haro, Barcia y Zambrana...), Neptuno, Marte o Jasón divinos...y hasta un Arquímedes apostólico¹¹³ será Javier en estas piezas panegíricas que no siempre se mantienen en los límites de la prudencia en su búsqueda de originalidad.

Miguel Herrero apuntaba con razón que muchos predicadores del xvii (y sus seguidores del xviii, contra los que enderezó su sátira el P. Isla en *Fray Gerundio de Campazas*) derivaban a la arbitrariedad en sus esfuerzos por ser ingeniosos:

Debería notar en los oradores del siglo xvii, por contraste con los del xvi, cierto pecado de sutilidad, de alambicamiento, que da a su doctrina un aire de insolidéz poco satisfactoria. Hay en general un verdadero conceptismo, no de vocablos sino de ideas y más que de ideas de hechos. Por medio del simbolismo y del desentrañamiento esotérico de los casos del Antiguo Testamento suelen muchos oradores establecer relaciones lejanísimas, tender hilos demasiado sutiles entre cosas muy alejadas y logran más que convencer sorprender con el fulgor de lo paradójico¹¹⁴.

Quiere decirse por tanto que muchas asociaciones establecidas son arbitrarias: los conceptos de los predicadores no expresan, como definía Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio*, la correspondencia que se halla entre los objetos, sino que la crean por medio de su propio discurso, muchas veces extravagante. Así fray Alonso de Toledo en el sermón que hizo en las fiestas de canonización del colegio jesuita de Córdoba crea una alegoría en la que San Ignacio y San Francisco son los dos pechos de la doctrina evangélica:

El primero alimentó a la Iglesia como divino pecho con la leche desta doctrina por las partes de España, Venecia, Italia y Francia. Y el segundo gran parte destas partes dotado de innumerables divinas por el cielo y más en esas de las Indias Orientales (fol. 8v)

¹¹³ «Lo que Arquímedes hizo matemáticamente lo hizo Javier apostólicamente», dice el P. de Morim. Quizá el público universitario de Coimbra al que se dirige justifique este tipo de metáforas científicas.

¹¹⁴ Herrero García, 1942, P. XXI. Hay que señalar, no obstante, que los juegos verbales son tan abundantes como los mentales, según se podrá advertir en muchos de los ejemplos que voy aduciendo.

Y Fernández Quijano traza unas metafóricas relaciones familiares bastante incestuosas en su afán de rizar el rizo de la agudeza:

Llegó con universal gozo de todos [el día del parto] y parió [la religión] no uno, sino dos hijos y qué tales: San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier, ambos padres de su madre y ambos hijos de su hija (p. 8).

El sermón de Francisco Javier de Vitoria en la dedicación del Colegio Imperial de Madrid a San Francisco Javier concluye con un laberinto de cielo y tierra de difícil comprensión:

aunque esta casa es el cielo de Dios, pero no es el cielo del cielo, ni la tierra tampoco, sino el cielo de la tierra, que por esto advirtió David que no era más que de Dios el cielo del cielo, para hacer lugar a Javier en este cielo de la tierra. Cielo pues, de la tierra es esta casa de Dios... (p. 37).

Toda la maestría de Vieyra no le impide entusiasmarse con una comparación taurina de raro gusto en la que Javier queda como excelente torero del feroz toro de la lascivia¹¹⁵. Tomando pie en la anécdota de la capa que deja José a la mujer de Putifar, explica:

José y Javier ambos se hallaron en el coso contra aquel toro feroz, el más bravo de todos los vicios: estaban viéndolos desde los balcones Dios y los ángeles, los hombres y el mundo: embistió ciego y furioso el toro pensando que se los llevaba en las puntas. Y ¿cómo se portaron ambos? José alargó la capa con destreza y huyó; Javier esperó a pie quedo, hirióle, desjarretóle, matóle. Ambas suertes merecieron victorias y aplausos, mas la de José llamose destreza, la de Javier valentía (p. 388).

Ser pecho nutrido de la fe, o padre de su madre e hijo de su hija, no es suficiente. También puede equipararse a un mastín que defiende a la Iglesia de los lobos heréticos (López de Haro, fol. 16r), o a una mandrágora, imagen verdaderamente rara si se tienen en cuenta las connotaciones diabólicas y hechiceras de la mandrágora:

¹¹⁵ Vieyra hace que Javier supere valientemente el símil de Pérez de Moya, (*Comparaciones o símiles*, cap. XIX) relativo también a la castidad: «Así como el torero, viéndose apretado del toro le deja la capa en los cuernos y se acoge, así el casto ha de dejar la capa a la ocasión y huir, como hizo el casto José dejándola en las manos de su señora».

Aquellos primeros padres y fundadores de la Compañía que con buen olor de santidad, de virtud, bajaron a la sepultura; aquellos cuyos cuerpos estaban sepultados y cubiertos como raíces de mandrágora con la tierra, esos dieron su olor en nuestras puertas (López de Haro, fol. 15r).

Obviamente, como ya se ha dicho, algunas de estas imágenes son más fácilmente traducibles en términos visuales que otras: con frecuencia puede verse en grabados y pinturas a San Francisco como Neptuno a lo divino, pero no como raíz de mandrágora. No se me alcanza cómo podría un pintor poner en su lienzo al santo como padre de su madre o hijo de su hija alegórica. Para Hércules se elige normalmente la asociación simbólica: no aparece el santo como Hércules, pero sí el mismo Hércules simbolizando las virtudes o trabajos del santo, como se advierte reiteradamente en las fiestas celebrativas de la beatificación y canonización...

Pero sean o no factibles de traducción corpórea muchas de estas comparaciones contribuyen a evocar y definir una imagen del santo que no es ajena a la manera en que los receptores (fieles o artistas) lo conciben y transmiten.

Otro aspecto de valor iconográfico radica en las alusiones a obras de arte en los sermones. En el corpus javeriano que manejo encuentro pocos datos útiles frente a la abundancia de tópicos generales. El P. González se fija en el retablo de la iglesia de Nuevo Baztán donde hay un «animoso bulto de Javier que fabricó en nuestros días el Fidias español» (pp. 21-22), obra de Churriguera¹¹⁶.

El sermón que pronunció en el colegio de San Hermenegildo de Sevilla el P. Freire —en la canonización y la dedicación del altar a los santos— apenas proporciona datos concretos, limitándose a las alabanzas convencionales: *brilla el oro, lucen las labores, alegra la escultura, admira la perfección de la imagen* (fol. 18r) y lo mismo pudiera decirse del P. Estrada, quien menciona el *ara de riquísimo pórfido de mina muy selecta* y la *imagen que pudo dar invidia a los Fidias y Lisipos* (p. 15) en un sermón a propósito de la colocación de una imagen en el altar de San Francisco Javier de la iglesia de Arcos de la Frontera. En los preliminares se explican algunas circunstancias de la fiesta y las modificaciones del retablo hasta la colocación de la talla de bulto del santo, obra de un artista jerezano:

¹¹⁶ Ver *Retablos de la comunidad de Madrid*, p. 361.

Un afamado artífice en Jerez tenía algunos años ha fabricada para la América una hermosa imagen del santo apóstol difunto, copia de un modelo romano, la que se quedó en su poder por haberse embarcado con su misión el procurador jesuita que la pidió antes de haberla perfeccionado...

Facundo Lozano predica en 1754 en la dedicación de un altar y colocación de su imagen en el colegio de la Compañía de la Coruña. Recurre también a los tópicos: *la más perfecta en su línea, la más acabada en primor, la más conforme al gusto de Dios*, pero ofrece además alguna información sobre la construcción del altar que hay que ir espigando en su ampulosa retórica llena de autoridades. Era un *altar de ladrillos, un altar de piedras toscas, un altar de tierra*, por fuera cubierto de mármoles de distintos colores embutidos *que ni con aguja se harían más sutiles*. En el último cuerpo del retablo se colocó un grupo escultórico con la Asunción de María, y en el centro la imagen de Javier. Los artífices de esta obra fueron extranjeros llegados de Alemania, Italia y *otros pueblos*. El altar fue costado por los miembros de la Intendencia de la Única contribución de este Reino, y en la tarjeta que corona el retablo consta la inscripción: «Única contribución a Javier».

En otro pasaje de López de Haro no se trata de una mención particular a una obra, sino de la alegoría del *Deus pictor* y *artifex*, que pinta a la Compañía, construye un templo y fabrica un retablo en el que están San Ignacio y San Francisco:

Parece el caso al del pintor que deseoso de hacer una obra lucida, un retablo el mejor que pueda, se recoge en su obrador y después de grandes estudios e ideas [...] de colores prevenidas y dadas las repasa, pinteorea cuanto sabe, apuesta el pincel con la idea, entrégase arrebatadamente a la ejecución, acábale un día al fin con cuidado, vuelve a repasar las líneas y las colores, y al disponer de algunas luces y sombras da un golpe último al vivo de la imagen, levanta el pincel y la mano y el tiento de la obra y remirándose en ella dice: «No sé hacer más; si aquesto no es muy grande aquí está toda mi ciencia, aquí se acabó mi arte». Así parece que Dios al pintar y fundar esta su religión dispuso los montes, abrió las zanjas, emprimió los lienzos, levantó las columnas, coronó de granadas sus capiteles, señaló las puertas, dibujó el propiciatorio, pintó los querubines, repasolo todo, y a toda valentía corrió un templo de piedras vivas de zafiros del cielo, más hermoso que el de Salomón. Últimamente corrió las cortinas y descubrió este retablo nuevo donde se ve hoy una Trinidad de

personas, dos santos tan grandes como un San Ignacio y un San Francisco Javier, y en medio, en lugar más eminente a Jesús (fol. 20r).

Habría que mencionar, en fin, la frecuencia de los elementos embleáticos en los sermones, que eludo comentar ahora, remitiendo al capítulo que trata de este género, omnipresente en los carros y arquitecturas efímeras de las fiestas, y en los certámenes poéticos, sin que falten los grabados y pinturas conformados según estas fórmulas expresivas a las que tanta afición mostró el ingenio barroco.

TEXTOS DEVOCIONALES

Determinados tipos de textos que comparten el rasgo común de servir a la devoción interesan porque son reflejo fiel de la religiosidad de la época y determinan en buena parte la percepción de la santidad y sus manifestaciones plásticas. Incluyo en este apartado desde novenas o proclamación de indulgencias a historias e informes sobre regiones orientales que fueron escenario de la tarea misional de San Francisco o de otros compañeros jesuitas, y que recogen datos, anécdotas o milagros del santo en muy variada extensión y profundidad.

El elenco podría ser diferente, y desde luego muchísimo mayor: como en secciones anteriores, solo propongo algunas categorías textuales —en muchas ocasiones plurifacéticas— en las que se pueden hallar referencias que sirven a la expansión de la figura del santo y también de sus tipologías iconográficas.

En el prólogo de una de las piezas que relatan un milagro su autor da como razón para publicarla el objetivo de aumentar la devoción de los fieles y su confianza en la intercesión de los santos:

Solo me he propuesto por fin en esta relación extender la gloria de Dios dando a conocer a todo el universo las maravillas de su omnipotente brazo con la curación milagrosa de una enfermedad desconocida y inspirar al mismo tiempo a las almas de los fieles una firme confianza en su misericordia que quiere continuamente comunicarnos sus favores por la invocación y intercesión de sus santos...(Verheyen, *Curación milagrosa*, prólogo).

Devoción, transmisión del culto, iconografía... tienen en estos escritos aspectos dignos de estudio, y proporcionan detalles de prodigios concretos, como el ocurrido a la imagen del santo en la capilla del

colegio de San Ildefonso de México donde «advirtieron que el rostro del santo apóstol arrojaba llamas como si se abrasara»¹¹⁷, lo que parece una variante del tradicional corazón ardiente de Javier.

De las *Indulgencias y gracias concedidas por n. muy grande S. Padre Gregorio XV a las coronas, rosarios, imágenes, cruces y medallas benditas a instancia de los procuradores de la canonización de los santos Isidro, Ignacio, Francisco Javier, Teresa de Jesús y Felipe Neri* (1623) y otros textos semejantes interesa destacar que la concesión de indulgencias sin duda tendría un efecto multiplicador de las imágenes y medallas del santo.

Las *Constituciones de la congregación del glorioso San Francisco Javier y señor San Ignacio de Loyola*, publicadas en Madrid en 1687 toman a San Francisco como modelo de caridad especialmente con los enfermos (ya que esta congregación se dedicaba a la caridad). Aun sin aportar nada nuevo a la figura del santo es indicativo de su popularidad.

Otras referencias útiles pueden rastrearse en obras como *El triunfo de los santos. Con un brevísimo compendio de sus vidas para todos los días del año*, del P. Baltasar Bosch de Centellas y Cardona (1694) o *El peregrino moribundo o devoción practicable para alcanzar una Santa muerte por la intercesión de San Francisco Javier*, de Jerónimo Bardi.

Este último opúsculo consiste en una serie de ejercicios para la semana que sirven a la preparación de una buena muerte. Los motivos para la reflexión y la enseñanza están tomados de la vida del santo. Incluye, siguiendo un esquema habitual en este tipo de obras piadosas, la Novena, la Decena o devoción de los diez viernes, la letanía compuesta por el obispo de Chile Gaspar de Villarroel (que toma de la *Vida y milagros* de Francisco García), y tres Gozos, dos en castellano («Pues a Jesús vuestro celo»; y «Pues tanto espíritu», este en curiosos esdrújulos¹¹⁸), y uno en latín, «Gentium Apostolae», terminando con el famoso soneto «No me mueve, Señor, para quererte» y su glosa. El rasgo más notable de esta obra consiste en presentar a San Francisco como abogado de la buena muerte según aparecerá en alguna representación como el grabado de Jean Charles Allet *Mort d'un saint assisté de la Vierge, de S. Joseph et de S. Xavier*¹¹⁹.

¹¹⁷ Anónimo, *Breve noticia de la milagrosa imagen*.

¹¹⁸ «Al mundo insólito / fue vuestro tránsito / y al Coro Angélico / grato espectáculo. / Llenad de júbilo, / Javier, mi ánimo» (ver Bardi, *El peregrino moribundo*, p. 300).

¹¹⁹ Guardado en la Biblioteca Nacional de Francia; ver *Inventaire*, I, p. 21.

De particular importancia es la Novena, que suele celebrarse del cuatro al doce de marzo, día de la canonización. El origen se vincula con la curación del P. Marcelo Mastrilli, pero según señala M. J. Castelloe¹²⁰, los primeros biógrafos de este jesuita italiano no hacen referencia a la autoría del texto y solo a partir de 1661 se extiende la noticia de las apariciones a Mastrilli y la promesa de que todos los que la practicasen serían escuchados, e incluso se afirma en ocasiones que fue el propio santo quien la dictó. El origen queda, por lo tanto, entre las brumas de la leyenda piadosa, sin resolver.

Una de las muchas publicadas (algunas de las cuales he ido mencionando) es la *Novena de S. Francisco Xavier, Apostolo do Oriente, para alcançar por sua intercessão as graças que se deseiaõ*, Lisboa, Miguel Rodrigues, 1735. Lleva al comienzo un grabado de Massi con el santo vestido de peregrino. Se remonta al origen de esta devoción relatando los milagros de Mastrilli y Philippuci, recordando también su práctica en Nápoles. Viene después el cuerpo de la Novena y un *Compendio da Vida e excellencias de S. Francisco Xavier*. Sigue con la devoción de los diez viernes o Decena y termina con la relación del milagro de Anna Maria Zambrin, que conoce una versión gráfica (Fig. 23) en un grabado de Klauber¹²¹ en el que Javier aparece en el centro de la estampa vestido con sotana, manteo jesuita y bonete. Le rodean en la parte superior una serie de objetos relacionados con los saberes médicos, como los libros de plantas, tarros, morteros, balanzas, etc.; en la parte inferior y enmarcado por adornos del gusto rococó se halla el milagro. Javier sana a la enferma postrada en la cama mientras que la muerte y los médicos se alejan.

Como es sabido el principal difusor de la devoción a la Novena de Javier, y probablemente también de la Decena, fue el jesuita Francisco García, que las incluyó en diversas ediciones de su popular *Vida y milagros de San Francisco Javier* y las publicó también de forma exenta: *Epítome breve de las glorias de San Francisco Javier de la Compañía de Jesús, apóstol de las Indias, con el modo de hacer su novena ...* aparecido en Madrid en 1676. Sus reiteradas ediciones se han utilizado prácticamente hasta hoy.

¹²⁰ *Diccionario histórico, s. v. Novena de la Gracia.*

¹²¹ He comentado el milagro y el grabado en Torres Olleta, 2006, pp. 456-458.

La devotion de dix vendredis a l'honneur de S. François Xavier, de la Compagnie de Jesus apôtre des Indes. Dedié à S A S Madame l'Electrice de Bavière, Bruxelles, E. Henry Fricx, 1699, según la ficha del catálogo de la Biblioteca Real de Bruselas «al final lleva 50 grabados sobre la vida de Francisco Javier con texto en latín y alemán». Estos grabados son en realidad una nueva impresión de la serie de Melchior Haffner (*Vita iconibus*, 1691¹²²), a la que se han añadido los pies en alemán, y que se ha unido al texto. El libro de *La devotion de dix vendredis* lleva intercalados además tres grabados de I. Berterham, ajenos totalmente a los de Haffner, y su paginación correspondiente finaliza con el texto francés. Estos tres grabados reproducen parte de un altar en la iglesia de la Compañía de Bruselas, con el santo en el centro acompañado de figuras alegóricas y el relicario con la efigie de Javier (ver Figs. 24 y 25).

La devoción de los diez viernes en honor de San Francisco Javier nace en Italia y pronto se extiende por Europa y América (hay numerosas ediciones en italiano, francés, castellano y portugués). Se basa en la creencia de que San Francisco Javier murió en viernes, como Cristo, y que fueron diez los años que predicó el Evangelio en Oriente. No fue quizá tan conocida como la Novena junto a la cual suele aparecer publicada.

La devotion de dix vendredis a l'honneur de S. François Xavier de la compagnie de Jesus apôtre des Indes está dividida en tres partes: la primera consiste en una vida abreviada de Javier, dividida a su vez en diez párrafos para que puedan servir de lectura a otros tantos viernes. La segunda lleva unas instrucciones para la práctica y la tercera diez consideraciones sobre las virtudes de San Francisco Javier. Al final, como ya he indicado, se han colocado los grabados de Haffner, excepto el primero de la serie que se ha trasladado al principio como anteportada.

Diré de paso que esta obra también presenta algunas dificultades bibliográficas. El libro comienza con una dedicatoria a Madame L'Electrice de Baviera firmada con las iniciales T. S. S. I., que Sommervogel en su magna *Bibliothèque* interpreta referidas al jesuita Théodore Smackers («en el catálogo 1694 de la provincia de Flandes-Bélgica solo encuentro al P. Smackers con las iniciales que correspondan a estas»). Azcona en su bibliografía de San Francisco Javier

¹²² Ver el capítulo de las series grabadas para la *Vita iconibus* y Torres Olleta, 2005a.

también la atribuye a Smackers y así aparece en el catálogo de la biblioteca belga¹²³. Pero en el prólogo al lector se dice que «parut de-
'abord en Italie et y fut si generalmente approuvé, qu'en peu de
temps on le traduisit presque en toutes les langues de l'Europe», sin
especificar ni título ni autor de la obra italiana¹²⁴.

*Le massime di S. Ignazio fondatore della Compagnia di Giesu co' senti-
menti di S. Francesco Saverio*, Firenze, 1698¹²⁵, es del género de libros
piadosos que toman una frase o una máxima del personaje para invi-
tar al lector a una reflexión devota. En la parte correspondiente a San
Francisco Javier, que titula *Sentimenti dell'Apostolo dell'Indie*, las citas se
sacan sobre todo de las cartas; algunas pocas vienen de otras fuentes
como la *Historia* de Bartoli y la *Peregrinação* de Mendes Pinto. Se di-
viden en diversas categorías: sentimientos que se refieren al celo por
la gloria de Dios, a la confianza, alegría, humildad, sumisión y obe-
diencia, mortificación y fervor en el camino de la perfección.

De este modo los lectores van comprendiendo al santo a través de
la lectura de sus propias palabras, medio propicio para la reflexión y
interiorización de sus máximas.

La obra *Divus Franciscus Xaverius S.J. Magni Consilii & Auxilii Angelus*
lleva una anteportada grabada con la imagen de Javier bautizando y
comienza con una cita del *Éxodo*: «He aquí que yo voy a enviar un
ángel delante de ti, para que te guarde en el camino y te conduzca al
lugar que te tengo preparado» (23, 20).

¹²³ He tratado estas cuestiones con más detalles en Torres Olleta, 2006, pp. 453-455.

¹²⁴ Cito a continuación algunas obras italianas que pudieran tener relación con la obra francesa, pero que no he investigado: *Istruttione per fare con frutto la devotione de'dieci venerdi ad honore di S. Francesco Saverio, Apostolo dell' Indie*, Parma, ca. 1675; *Prattica di divotione da farsi in dieci venerdi ad honore di Dio sotto l'invocatione del S. Apostolo dell' Indie* S. Francesco Saverio, Roma, Bartolomeo Lupardi, 1678; *Istruttione per fare con frutto la devotione de'dieci venerdi ad honore di S. Francesco Saverio, Apostolo dell' Indie*, Siena e di nuovo in Terni por Bernardino Arnazzini, 1684; *Prattica di divotione da farsi in dieci venerdi ad honore di Dio sotto l'invocatione del S. Apostolo dell' Indie* S. Francesco Saverio, Roma, Varese, 1685; *Prattica di divotione da farsi in dieci venerdi ad honore di Dio sotto l'invocatione del S. Apostolo dell' Indie* S. Francesco Saverio, Roma, Ercole, 1691. Me interesa, sin embargo, sugerir la extensión de estas obras y prácticas devocionales, evidentes en la misma proliferación editorial.

¹²⁵ Es traducción, según explica en la portada, de otra obra anterior en francés que no he localizado.

La cita del *Éxodo* resulta muy apropiada para un libro dedicado a un joven estudiante, Ignatius Andreas, al que se incita a confiar en el ángel Javier. La primera parte se dedica a la Novena, la segunda a los Consejos javeriano-angélicos, la tercera contiene la Decena y oraciones. No consta el autor pero creo pudiera ser el cardenal Juan José Trautson porque su *Método de la Novena y Decena de San Francisco Javier*, es exactamente el mismo libro, y además el traductor se refiere a su fuente como a un libro escrito en latín por Trautson. La edición en latín aparece en Viena, tipografía de la Universidad, en 1725, y conoce varias traducciones, entre ellas la que manejo, de Sevilla, Pedro José Díaz, 1733, que va dedicada por el traductor Diego Suárez de Figueroa a doña María Francisca Javier Bárbara, princesa de Asturias.

Como el libro anterior se divide en tres partes: Novena, *Consejos javeriano-angélicos divididos por nueve días* y Decena a San Francisco Javier y otras oraciones.

Puede apuntarse que en este *Método* las oraciones y ejercicios están desarrollados mientras que en otras ediciones de novenas y piezas devocionales solamente se enuncian los títulos.

La segunda parte interesa más para la iconografía. En todas las Novenas de San Francisco Javier se nombran los coros angélicos y se invoca al Señor bajo una advocación angélica: así el primer día el ejercitante dice *Dios y Señor de los Ángeles*, el segundo lo mismo pero de los Arcángeles, el tercero de las Potestades, cuarto de los Principados, quinto de las Virtudes, sexto de las Dominaciones, séptimo de los Tronos, octavo de los Querubines y noveno de los Serafines. La asociación es casi evidente por la coincidencia del número de coros y días, y es una estructura que se reitera sistemáticamente. Se recomienda también invocar cada día a uno de los coros «para su patrocinio, para que multiplicados los intercesores, como la Iglesia dice, más fácilmente se alcance lo que se pide». Esta segunda parte es en realidad un tratado espiritual, incluido para que el lector cumpla una de las «Advertencias para hacer bien esta Novena» del capítulo tercero («Leerá algún libro espiritual que trate de las virtudes de el Santo»). Se trata en definitiva de proponer una serie de *consejos* relacionando alguna de las virtudes de Javier con algunos de los rasgos característicos de los ángeles. Durante los nueve días se sigue la misma pauta: consejo ejemplar, consejos doctrinales, ponderación del consejo, consejos prácticos y una oración a San Javier, invocado como ángel (o ar-

cángel) del gran Consejo y auxilio (lo que toque ese día), por el auxilio de conseguir el buen Consejo.

Esta visión de Javier como *Ángel del gran Consejo y Auxilio* se reitera en un conjunto de grabados que trataré en el capítulo correspondiente.

VARIA: HISTORIAS ORIENTALES E INFORMES DE MISIÓN

Otros materiales que proporcionan numerosos datos y forman un tejido de referencias que permiten la consideración desde distintos ángulos de la figura del santo, pertenecen a una gama muy variada de textos, que no se puede cuantificar ni limitar. Un elenco significativo, necesariamente aleatorio, queda ejemplificado en la exposición virtual del Fondo Antiguo de la Universidad de Navarra¹²⁶, que incluye desde mapas a informes etnográficos, gramáticas de lenguas indígenas, etc.

Cartas de Jesuitas del Japón

De gran relevancia son las cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús escribieron desde el Japón a sus compañeros de Europa desde 1549 hasta 1571. Una importante colección se publicó en Coimbra (en portugués) y en Alcalá (en español, por Juan Íñiguez de Lequerica, 1575).

Todas ellas incluyen numerosas noticias sobre «las varias costumbres y idolatrías de aquella gentilidad, y se cuenta el principio y suceso y bondad de los cristianos de aquellas partes»¹²⁷. Significativamente se inician (fols. 1-7) con una «vida del padre maestro Francisco Javier, de la Compañía de Jesús, primer predicador del Evangelio en los reinos del Japón», que había escrito en latín Manuel de Acosta. En este temprano relato Javier aparece ya con todos los rasgos de la santidad, y se relacionan acciones heroicas y milagros varios. A la vida siguen otros capítulos con la noticia de algunas partes del oriente donde Javier y otros jesuitas ejercieron su misión: Goa, Cochín, Damari, Comorín, Caulón, Socotora, Malaca, Maluco, Amboino, etc.

¹²⁶ Ver en <<http://www.unav.es/biblioteca/hufaeexposiciones.html>>

¹²⁷ Cito por la edición alcalaína de Íñiguez de Lequerica.

Se va configurando en estas cartas el perfil misionero del santo y de la Compañía, con la mención de los primeros mártires, como el P. Criminal, que luego pasarán a la iconografía, y sobre todo construyen la imagería geográfica, histórica y ambiental de las partes orientales en que se desarrollan buena parte de la acción evangelizadora de San Francisco.

Historias orientales e informes de misión

En la *Vita Gasparis Barzaei Belgae E. Societate Iesu. B. Xaverii In India Socii*, de Nicolás Trigault, Antuerpiae, Ioach Troгнаesi, 1610, se reproduce la carta que Javier le escribió desde Cangoxima en noviembre de 1549, en la cual ordena a Baltasar Gago, a Carvalho y a Barzeo que vayan a Japón y se encuentren en Meaco.

Otros muchos datos, descripciones, biografías más o menos extensas y reproducciones más o menos fieles de documentos se recogen en un corpus amplísimo de historias de la Compañía y de sus misioneros.

Nicolás Orlandini, jesuita nacido en 1553 en Florencia, desarrolló todo su quehacer de profesor e historiador en Italia, donde se le encarga en 1599 una historia de la Compañía. Cuando muere en 1606 había completado la *Historia Societatis Iesu pars prima*, que llegaba hasta el año de la muerte de San Ignacio (1556). Uno de sus colaboradores, el P. Francisco Sacchino continuó con su labor y publicó la *Historia* en 1614. En el Fondo Antiguo de la Universidad de Navarra se conserva una edición de Amberes, 1620, que es la que tengo a la vista¹²⁸. En la portada de estilo arquitectónico, la figura del fundador que centra la imagen, está rodeada por nueve medallones con los retratos de los primeros miembros de la Compañía, identificados por cartelas con sus nombres. En la parte superior dos ángeles sujetan el escudo de la Compañía mientras otros dos hacen ondear una filacteria con el lema *Ad maiorem Dei Gloriam*. Hay que observar que Javier aparece como beato, y es el único que lleva nimbo. Su

¹²⁸ En este ejemplar el primitivo grabado central con la figura de Ignacio de Loyola ha sido recortado y sustituido por otro del mismo santo, aunque el resto, de gran calidad, permanece intacto.

retrato se ajusta al tipo que grabadores tan importantes como Wierix o Galle habían utilizado ya: un hombre joven, con barba y pelo recortado que eleva la mirada hacia lo alto, vestido con la sotana y manteo jesuítico (Fig. 26).

Bartolomé Leonardo de Argensola escribió la *Conquista de las islas Malucas* (Madrid, Alonso Martín, 1609). El particular interés de este libro en relación a San Francisco Javier está en describir desde una perspectiva histórica los escenarios, los conflictos, el mundo y las personas que le rodearon, de modo que se puede comparar con las versiones hagiográficas y complementar así ambas lecturas. No está ausente en el relato de Argensola la mención directa a la tarea misional: «en este tiempo sonaba ya la voz del Evangelio en los oídos bárbaros de las gentes del archipiélago por la predicación de los religiosos agustinos, dominicos, y franciscos y por la del padre Francisco Javier, jesuita, y de sus compañeros». La traducción francesa publicada en Amsterdam, Jacques Desbordes, 1706, añade abundantes mapas y grabados con escenas de la vida en las islas, en los que se reproducen imágenes de sus habitantes, ídolos, juegos, etc. En los mapas se pueden seguir algunos de los caminos de San Francisco.

Mezcla de fabulación y relato documental es la *Peregrinaçam de Fernam Mendes Pinto em que da conta de muytas e muyto estranhas cousas que vio & ouvio no reyno da China, no da Tártaria, no do Sornau...*, libro impreso por Pedro de Crasbeek en Lisboa en 1614, que se edita por segunda vez en 1678¹²⁹ y numerosas veces a partir de entonces hasta hoy.

El autor Fernam Mendes Pinto nació hacia 1510 y vivió «diez o doce años en la miseria y estrechez de su país en la villa de Montemor el Viejo». En 1521 está en Lisboa al servicio de una ilustre señora hasta que el once de marzo de 1537 partió para la India. En 1558 vuelve a Portugal y escribe esta *Peregrinaçam* para que se conozcan los viajes, trabajos y peligros de su vida «en el curso de veintiún años en que fui trece veces cautivo y diecisiete vendido». Para el P. Schurhammer es «una novela de aventuras en que se mezclan de manera inextricable lo personalmente vivido, con lo tomado a otros o simplemente inventado»¹³⁰.

¹²⁹ Manejo esta segunda edición de Antonio Craesbeek de Mello que varía ligeramente en el título.

¹³⁰ Schurhammer, 1992, t. III, p. 560.

El hecho más relevante para los estudios iconográficos es que algunas de sus páginas pasaron a Horacio Turselino y a Lucena, y por tanto a la hagiografía posterior. A veces se cita como fuente directa (así en Peralta y *Le massime*). De todo lo relacionado con Javier destaca el encuentro en Malaca y 1547 del autor con el santo «que hacía pocos días que había llegado de Maluco, con gran fama de santo en voz de todo el pueblo por los milagros que le habían visto hacer»¹³¹.

Allí es testigo de la intervención de Javier en la batalla con los azenos. Otro episodio famoso e interesante para nuestro tema es la narración del encuentro con el rey de Bungo que pasará a Turselino y Lucena y de estos a otros muchos, escena muy frecuentada por los artistas¹³². Fue también testigo de la llegada del cuerpo ya muerto, a Goa.

Muy importantes son las obras del P. Daniello Bartoli, autor de una serie de milagros ya citada, y de una notable historia de la Compañía de Jesús, que conoció varias ediciones desde 1653 y en cuya parte primera dedicada a Asia ofrece una biografía de San Francisco Javier. En la edición de 1659 (*Della vita e dell'istituto di s. Ignatio fondatore della Compagnia di Giesu libri cinque...*, Roma, Ignatio de Lazari) cabe destacar el grabado diseñado por Jan Miel y ejecutado por Cornelis Bloemaert, famoso grabador nacido en Utrecht en 1603, y fallecido en Roma en 1680, donde colaboró con Pietro da Cortona al servicio de la familia Barberini y el cardenal Sacchetti (Fig. 27).

El santo misionero observa atentamente un mapa del lejano Oriente que le enseñan unos personajes que pertenecen a las distintas culturas a las que habrá de llevar el Evangelio. El diseñador interpreta libremente, en los aspectos formales, uno de los sueños premonitorios en los que Javier, estando en Roma, vio el mapa de las lejanas tierras a las que habría de llegar y los arduos trabajos de su futura misión. Así lo cuenta Francisco de la Torre en *El peregrino Atlante*: «asistiendo al Hospital de Roma, o sea en vigilante sueño, o en soñolienta visión, le desplegó Dios a Francisco, entre líneas de sombras y círculos de luces, en el mapa de sus viajes, toda la descripción de sus trabajos» (p. 23).

Un enconchado dieciochesco de Juan González (en colección particular)¹³³ identifica explícitamente las cuatro figuras en torno al mapa con las cuatro partes del mundo (Fig. 28).

¹³¹ Mendes Pinto, *Peregrinaçam*, p. 356. La traducción es mía.

¹³² Schurhammer, 1992, t. IV, p. 320, lo califica de «pura novela».

¹³³ Ver Cuadriello, 2006, p. 216.

El P. Francisco Colin publica en 1663 (Madrid, Fernández de Buendía) su *Labor evangélica, ministerios apostólicos de los obreros de la Compañía de Jesús: fundación y progresos de su provincia en las Islas Filipinas*, que incluye abundantes descripciones, meticulosas observaciones sobre la fauna y la flora, costumbres y poblaciones, y que coloca bajo la protección del que llegaría a ser patrono de las misiones, pionero en las tareas de evangelización en los lugares más remotos. Así lo expresan los preliminares:

púsose este libro y historia debajo de la protección y amparo del prodigioso santo apóstol de las Indias, San Francisco Javier, y primer apóstol de la isla de Mindanao, una de las islas Filipinas, para que con tal amparo pasara seguro tantos y tan peligrosos golfos hasta llegar a los pies de V. Majestad, a quien se ofrece y dedica.

Lleva un grabado de Marcos Orozco con la cita en latín de Isaías 60, 9 que sale de la boca del misionero: «me están esperando las islas, y las naves del mar ya desde el principio para que traiga de las remotas regiones a tus nuevos hijos» (Fig. 29).

San Francisco Javier se considera la primera piedra del cimiento de la Compañía de Jesús en Filipinas:

el primero de la Compañía de Jesús que poco después de su confirmación en Roma ilustró con apostólica predicación y milagrosa vida las Islas Filipinas fue el glorioso padre San Francisco Javier que como escogido de Dios para apóstol de las regiones más remotas de la India Oriental y sus islas, dispuso su Divina Providencia que desde la de Terrenate, donde estuvo por los años de mil y quinientos y cuarenta y seis y cuarenta y siete, comunicase su luz a la isla de Mindanao, que en grandeza es la segunda de las del distrito de Filipinas y predicase a los naturales della la fe como se refiere en la Bula de su Canonización.

La segunda parte de esta obra, continuada por Pedro Murillo Velarde (*Historia de la provincia de Filipinas de la Compañía de Jesús*, Manila, Nicolás de la Cruz, 1749) incluye el magnífico mapa del archipiélago grabado por el impresor Nicolás de la Cruz Bagay, en el que aparece San Francisco Javier como nuevo Neptuno sobre un carro marino y con el nombre de *Príncipe del mar* (Fig. 30).

Relatio Sepulturae Magno Orientis Apostolo S. Francisco Xaverio erectae in Insula Sanciano anno saeculari MDCC

Son treinta y dos folios manuscritos en latín y firmados por Gaspar Castner Soc. Iesu¹³⁴, custodiados en la Biblioteca Nacional de Lisboa. Comienza situando geográficamente la isla, sigue con la llegada de Javier, la muerte y su inhumación. Cuando el veintisiete de febrero siguiente es exhumado el cuerpo para trasladarlo a Goa, Antonio de santa Fe deja unas piedras en el lugar como recuerdo. Sobre ellas se levantará un monumento en el 1640 con la inscripción: «Hic fuit sepultus Sanctus Franciscus Xaverius Societatis Iesu Otientis Apostolus». Posteriormente en 1700 se erige una iglesia. Acompaña la relación un plano del monumento y dos mapas de la isla de Sanción, Xang Chuen, y del mar de China.

Constituciones de la Congregación del glorioso San Francisco Javier y señor San Ignacio de Loyola dedicadas al glorioso patriarca San José su patrón y protector (Madrid, Julián de Paredes, 1687)

Son las ordenanzas de la congregación dedicada a la asistencia hospitalaria y toman como perfecto modelo de caridad a San Francisco Javier. Se repiten las palabras de la bula de canonización «entre las otras virtudes suyas como estrella matutina resplandeció principalmente la caridad que en todas sus acciones se manifestaba»¹³⁵. Dos grabados ilustran las constituciones, uno de la imagen del santo en un altar, quizá el de la capilla de la Congregación¹³⁶, vestido de peregrino y con las manos en el pecho, el otro arrodillado y diciendo las palabras «Satis est, Domine, satis est»; al fondo se ve la escena de cuando fue lacayo de un noble japonés. Se completa el texto con la Novena, la letanía en latín y unas oraciones.

¹³⁴ Sobre este jesuita misionero en China ver Sommervogel, 1960, y el *Diccionario histórico*.

¹³⁵ *Constituciones de la congregación*, p. 19.

¹³⁶ Se reunían en el colegio de San Jorge de Madrid.

FINAL

Se puede concluir, en suma, que la formación de la iconografía javeriana, y la interpretación de sus motivos, se iluminan en esos caminos de ida y vuelta, de los textos a los materiales visuales, y en las complejas relaciones que se establecen entre todas estas fuentes.

El elenco aquí comentado es solo uno de los posibles y constituye un corpus básico que considero útil para ilustrar los comentarios de los capítulos siguientes y para evitar reiteraciones fatigosas o desorientaciones sobre los materiales en los que me baso.

VIDAS ILUSTRADAS Y SERIES PICTÓRICAS

GENERALIDADES

Entrando ya en el terreno propiamente iconográfico, hallamos una de las modalidades más relevantes en las series que intentan reflejar no un único momento de la vida del santo, sino toda una trayectoria.

Ya antes del Concilio de Trento San Ignacio había propugnado en sus *Ejercicios espirituales* el uso de las imágenes que proporcionan los sentidos, recreadas mentalmente al servicio del camino espiritual que recorre la persona ejercitante, según la técnica de la composición de lugar, forma muy eficaz de «disciplinar la imaginación reduciéndola a sistema, a fin de obtener de ella el máximo rendimiento durante la meditación»¹. En ocasiones, a la imagen mental podía coadyuvar la gráfica. El P. Bartolomé Ricci escribe sobre San Ignacio:

Aunque ayudado por el Espíritu Santo, había recibido el don insigne de la contemplación, sin embargo siempre que iba a meditar los misterios de la vida de Cristo Nuestro Señor, miraba poco antes de la oración las imágenes que para este objeto tenía colgadas y expuestas cerca de su aposento².

Naturalmente en una vida grabada o pintada es imposible la exhaustividad (más factible en el texto escrito, que puede contar mucho en pocas páginas, los cuales sería imposible trasladar a cuadros o grabados). Por esta razón las series se centran en algunos episodios centrales y generalmente más conocidos. La selección de los mismos puede obedecer a circunstancias y motivos concretos que los definen y orien-

¹ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1974, p. 78.

² Bartolomé Ricci, cit. en Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 1975, p. 8.

tan. Como se verá, la serie de San Roque en Lisboa da prioridad a los de ámbito portugués, pudiendo calificarse de «portuguesa», mientras que la *Vida iconológica* de Gaspar Juárez tiene unas dimensiones principalmente pedagógicas y elige aquellos otros ejemplarizantes, más aptos para los comentarios didácticos. La que parece ser la primera, de Regnartius, se inspira en los datos oficiales de la bula de canonización; la de *Magnum consilium* se articula según los días de la Novena correspondientes a los nueve coros angélicos; los grabados del *Sacro Monte Parnaso*, complementados por los textos obedecen a la técnica del certamen poético y por tanto se ocupan de los asuntos propuestos, que dan pie a desarrollos ingeniosos, etc.

Sea como fuere, y a pesar de todas las diferencias, muchos episodios o milagros se repiten a menudo, tanto por ser más conocidos o relevantes, como por las influencias que unas series pueden tener sobre otras. Estableceré dos grandes grupos para ordenar mi comentario de las series: los grabados y las pinturas. De los primeros los hay sin texto y con texto, y en este último caso el grado de relación entre texto e imagen puede ser muy variable.

LAS SERIES GRABADAS

Las Wundervitae o vidas admirables

Como ha escrito Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, en la campaña por la promoción de Javier hacia la santidad fue muy importante dar a conocer a la masa de fieles la imagen visual del futuro santo para así favorecer su devoción y culto. Además del retrato había que difundir escenas de la vida y de los prodigios. A este propósito obedecen las llamadas *Wundervitae* «a la manera de los iconos medievales italianos de las vidas de los santos»³, que llevan en el centro una escena de la vida o un retrato del personaje y rodeándola una serie de viñetas con otros pasajes y milagros.

Este esquema resulta muy económico en la difusión de la historia de los santos, pues en realidad equivale a reunir en un única estampa varias (desde las trece de Laurus a las veintiocho de Cungi). Algunas

³ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2006, p. 124.

de estas impresiones son bastante tempranas (la de Cungi y Laurus se datan en 1600), y sin duda, como apunta Gutiérrez Pastor⁴, debieron de ser los primeros instrumentos para la difusión de los hechos principales de la vida de San Francisco, anteriores a las series pictóricas.

Algunas precisiones de Schöller⁵ y Gutiérrez Pastor permiten establecer interesantes detalles sobre las *Wundervitae* que conocemos. Aunque Serrão y antes Tacchi Venturi habían afirmado la inexistencia de vidas de Javier en estampas, las que recojo en este apartado aseguran que se aplicaron a Javier exactamente los mismos métodos que a San Ignacio; un grabador como Barbé realizó dos láminas casi gemelas para ambos.

Las más tempranas dedicadas en 1600 a San Ignacio y San Francisco ya presentan una composición muy semejante, con un óvalo central, rodeado en la de Javier de veintiocho escenas de la vida o milagros. La de San Ignacio fue ejecutada por Francesco Villamena⁶ y la de Javier por Camillo Cungi⁷ (Figs. 31 y 32).

Como señala Gutiérrez Pastor⁸, estas dos estampas son «de un extraordinario interés por su finalidad propagandística dentro de la máquina de la Compañía de Jesús, pero también por su contenido iconográfico ya que se nos ofrecen por primera vez diferentes escenas y milagros de la vida de San Francisco Javier, con sus letreros identificativos». En realidad ya se ofrecían varios milagros (cuatro) en el retrato de Wierix que ilustraba la vida de Turselino, en su edición de Amberes 1596, donde se podían ver en los cuatro ángulos el sueño profético del indio a hombros, el paso maravilloso de un río sobre un enorme madero que nadie podía mover, una curación de enfermos y una resucitación. Pero estas cuatro escenas de los ángulos ni responden a la estructura de retablo de las *Wundervitae* ni alcanzan el elevado número de motivos que caracterizan a las estampas que comento.

⁴ Gutiérrez Pastor, 2004, pp. 103-104.

⁵ Schöller, 1993.

⁶ Nacido en Asís en 1566, muere en Roma en 1624. Pintó algunas obras pero destaca especialmente como grabador. Se conocen 360 planchas suyas de retratos y temas religiosos.

⁷ Ver Gutiérrez Pastor, 2004, p. 103. La estampa de Cungi ha sido reproducida por Leuschner, 1998, p. 361.

⁸ Gutiérrez Pastor, 2004, p. 104.

Schöller supone que Villamena grabó dos estampas gemelas, de las cuales se ha perdido la correspondiente a Javier. Gutiérrez Pastor y R. Gutiérrez de Ceballos creen que la javeriana es la de Cungi. Teniendo en cuenta la costumbre de la copia masiva, podría ser que hubiera existido una estampa de Villamena efectivamente perdida, o que solo Cungi grabara la que conservamos.

De hecho resulta muy difícil establecer posibles filiaciones sobre la base de supuestas estampas perdidas. Schöller reproduce dos estampas más de San Ignacio, ejecutadas por un grabador «PF» y la inscripción «Beatus» la una, y por Johan Bussemacher y la inscripción «S» la otra. Considerando referencias fiables a la beatificación y canonización dichas inscripciones, y la evidente coincidencia de los motivos y detalles gráficos, deriva la de Bussemacher de PF. Dada la existencia de otra lámina javeriana de Bussemacher muy semejante a la ignaciana, supone Schöller que PF debió de realizar otra que le sirviera de modelo.

Otra lámina de 1600 se debe a Jacobo Laurus⁹ y una más a J. B. Barbé¹⁰, quien realizó también una *Wundervita* de San Ignacio de Loyola.

Sea cual fuere el proceso de las imitaciones, y el número real de láminas ejecutadas, conocemos en resumen para San Francisco Javier:

1. La estampa de Cungi, 1600.
2. La de Laurus, 1600.
3. La de Barbé, 1605-1606.
4. La de Bussemacher de Colonia, ¿1622?

El grabado de Cungi tiene veintiocho escenas javerianas insertadas en óvalos y con una breve explicación al pie. En el centro de la estampa San Francisco Javier arrodillado se lleva las manos al pecho para abrir la sotana y eleva la mirada al cielo, del que recibe la luz. Debajo de él se lee: «Beatus Franciscus Xaverius e societate Iesu B. Ignatii socius».

⁹ En Bénézit aparece Giacomo Lauro activo en Roma de 1585 a 1612. Grabador de retratos y monumentos. Publicó en 1612 *Antiquae Urbis Splendor* con 166 grabados sobre Roma.

¹⁰ Jean Baptiste Barbé nació en 1578 en Amberes y murió en 1649. Perteneció a la escuela flamenca. Fue alumno de Philippe Galle y sus trabajos se relacionan con los de su maestro y con los de la familia Wierix con quienes emparentó por matrimonio. Su principal obra es la *Vita Beati St. Ign. Loyola* Roma, 1609 con 78 láminas cuya composición se atribuye a Rubens. Ver Bénézit, 1999.

Los episodios son los siguientes: despedida de San Ignacio; milagro de los cordeles; cura y expulsa demonios; una curación; calma una tormenta; acoso de los demonios mientras ora; sirve de espolique; escribe a San Ignacio arrodillado; una escena de mar que no identifico; milagro del pozo; bilocación; resurrección en Punicale; sana a sordos y ciegos; otra escena de difícil identificación, quizá cuando se salva subido en un tronco; predica a los japoneses; levita al dar la comunión; profecías; limosna a un náufrago; bautiza a muchos; resucita a una niña en Cangoxima; muerte en Sancián; el cuerpo es enterrado en cal; exhumado exhala buen olor; el cuerpo incorrupto sana a los que le tocan, examen del cuerpo incorrupto que mana sangre; procesión del cuerpo en Malaca; acuden a tocar el cuerpo; milagros con su breviario.

Como se ve consiste en una breve y básica vida de milagros.

La estampa de Jacobus Laurus, que hace pareja con la de San Ignacio (Figs. 33 y 34), fue dada a conocer por Ricardo Fernández Gracia¹¹ en 1984 y más recientemente ha vuelto a estudiarla y publicarla en los años 2004 y 2006.

Se titula *Beatus Franciscus Xaverius Societatis Iesu B. Ignatii socius* y lleva la fecha de 1600. El beato *Franciscus Xaverius* está arrodillado y en actitud orante con las manos cruzadas sobre el pecho, delante de un altar sobre el que se apoya un crucifijo alumbrado por dos velas. En el frente del altar el anagrama de la Compañía. Viste sotana, manto y cuelga de su cintura un rosario.

Trece viñetas y el título que he citado enmarcan esta escena central. De este conjunto todas excepto la primera «A B. Ignatio in Indiam mittitur» se refieren a hechos milagrosos. Los temas de las viñetas son los siguientes: San Ignacio lo envía a la India; sana a enfermos y moribundos; resucita cuatro muertos; libera a muchos endemoniados y convierte a muchos; acoso de los demonios cuando estaba en oración; calma una tempestad; restituye la vista a los ciegos y el oído a los sordos; bilocación milagrosa; sana a los leprosos; hace hablar a un mudo y cura a un cojo; levita durante la celebración de la misa; el cuerpo aparece incorrupto después de haber estado enterrado en cal; el cuerpo incorrupto exhala un suave olor y sana con su contacto.

Frente a la riqueza decorativa de las vidas de Cungi, Bussemacher o Barbé, Laurus enmarca los dibujos en viñetas sencillas, dentro de las

¹¹ Fernández Gracia, 1984; 2004a, pp. 104-108 y 2006a.

cuales un perfil mixtilíneo envuelve el dibujo. La única ornamentación que embellece la lámina son unos pequeños adornos en los cuatro ángulos de los recuadros y la variedad de tamaños. Solamente en la escena central superior se permite un atisbo de volutas.

El tipo físico de Javier guarda gran parecido con el ideado por el grabador Wierix ya en 1596.

La estampa de Barbé fue publicada por Ursula König-Nordhoff¹², junto con la correspondiente a San Ignacio, atribuyéndole la fecha de 1605-1606 (Figs. 35 y 36).

Coincide con las anteriores en dedicar el hueco central al fenómeno espiritual de las consolaciones, aunque cambia el entorno, que se sitúa en un exterior de costa, con un tocón de árbol al lado del santo. En el suelo el bastón y una bolsa de caminante. En los rayos luminosos que las simbolizan la leyenda «Sat est, Domine, sat est» que certifica sin lugar a dudas el momento representado.

La seriación cronológica de las escenas empieza en el ángulo inferior izquierdo con un grabado de San Ignacio y San Francisco ejerciendo la caridad con los pobres de Venecia. En la misma ciudad se sitúa el milagro de la curación de las llagas de un enfermo. Otros episodios que vienen acto seguido son la bilocación en la tormenta; la resurrección de tres muertos; la levitación; el espolique; la muerte; la incorrupción; el traslado a Goa y la exposición del cadáver en la iglesia de Goa donde cura a muchos devotos. A estas escenas hay que añadir cuatro óvalos más pequeños a los lados de las escenas centrales superior e inferior: en los de arriba se coloca a San Pedro y San Pablo, exactamente igual que en la estampa de San Ignacio, y en los inferiores se añaden dos momentos más de la vida de Javier, el sueño del indio llevado a hombros que simboliza los futuros trabajos y la curación de su compañero Simón Rodríguez, enfermo de cuartanas en Lisboa y que sanó con su abrazo. El predominio de los milagros se revela también en un detalle secundario: la serie de exvotos debajo de la inscripción, en la que se perciben muletas, brazos, ropas...

En la estampa de Bussemacher¹³ (Fig. 37) San Francisco Javier está inscrito en un rectángulo central, en un espacio interior que puede ser

¹² König-Nordhoff, 1982, lámina 387.

¹³ Johann Bussemacher, activo en Colonia de 1590 a 1604 según Bénézit y de 1580 a 1613 según el *Allgemeines Lexikon*.

un templo, arrodillado y recibiendo las consolaciones divinas. Tiene el gesto habitual de abrir con las manos la sotana. En el suelo están apoyados un libro y el bonete. Quince óvalos ricamente enmarcados contienen las escenas, explicadas en la parte inferior por letreros en latín.

La primera, a la derecha del monograma jesuítico, es la despedida de San Ignacio de Javier y su compañero Simón Rodríguez; van vestidos de camino con amplias capas y bastones; en el suelo se ve un sombrero de viaje. Continúan: el milagro de los cordeles; cura enfermos y endemoniados; resucita a un muerto en el cabo Comorín; sirve de espolique; el milagro del pozo; resucita un muerto en Punical; predica a los japoneses con el don de lenguas; levita en la eucaristía; convierte a muchos; muerte en Sancián; es enterrado en cal; exhumado el cuerpo despiden un suave olor, incorrupción; milagros al contacto con su cuerpo; milagros con el breviario y el cíngulo de Javier.

De las quince escenas, once son milagros. La elaboración, mucho más compleja que en Laurus, se manifiesta en la multiplicación de los personajes y en la composición de los fondos arquitectónicos o paisajísticos. Baste la comparación de la última escena de Laurus con las correspondientes de Bussemacher. En Laurus el cuerpo incorrupto del santo, delineado en un dibujo muy simple sin ninguna característica particular en el rostro o la expresión está rodeado de tres figuras igualmente elementales en las que apenas cabe resaltar el bastón que identifica a uno de ellos como cojo. Ningún adorno en el vestido o el tocado. La escena carece de fondo. Si se observa la lámina de Bussemacher el motivo del «suavísimo olor» y la sanación de los enfermos al tocar el cadáver ocupan dos escenas diferentes, (penúltima y antepenúltima). En la primera de ellas el cuerpo del santo está tendido en unas andas ante la admiración de al menos siete personas, con gestos variados, vestidos y sombreros diferentes, capas y sotanas eclesiásticas, y un fondo de paisaje con un árbol en la ladera de una colina. En la curación por contacto son cinco las figuras que rodean al santo con muletas, vendajes y, de nuevo, variedad en la vestimenta. Si las tres figuras de Laurus parecen tres mendigos, en Bussemacher se sugiere variedad de clases sociales.

Como se habrá visto, aparecen algunos de los milagros más característicos, si bien en ocasiones toman una perspectiva general (curaciones poco individualizadas), y no figuran algunos que se harían famosos, como el milagro del cangrejo, que aún no había hecho su

aparición en ningún documento de los procesos y hagiografías a la altura de las primeras *Wundervitae*, que parecen servir de inspiración a las posteriores. De hecho, y aunque es difícil precisar cuáles podrían ser los modelos para estas escenas, es significativo que todas las de Laurus estén recogidas en la *Vida* de Turselino, que podría muy verosímilmente ser la fuente de estos grabadores.

La serie de Regnartius

Valerius Regnartius, o RegnardValerien es un grabador francés vinculado a la Compañía de Jesús, que ilustró un *Astrolabiorum*, del jesuita belga Odon van Maelcote, y otras obras como la *Historiae Societatis Iesu* de Nicolao Orlandino.

De especial interés para mis objetivos es la serie de estampas que dedica a San Ignacio de Loyola (*S. Ignatii Loyolae Soc. Iesu fundatoris quaedam miracula...*), sin duda paralela a la javeriana que trato en este epígrafe. No es ocasión de estudiar comparativamente ambas series pero su cercanía es evidente desde las mismas estampas iniciales con los retratos de ambos santos orlados por idéntica inscripción: «Ex picturis expositis in templo domus professae Romanae societ. Iesu.» (Figs. 38 y 39). Se refiere, según Iturriaga Elorza¹⁴, a la iglesia del Gesù en Roma y a los cuadros expuestos con motivo de la canonización de San Ignacio y San Francisco. Se trata pues de una de las primeras series del ya santo Javier grabadas con un carácter conmemorativo.

Curiosamente nada dice Iturriaga de la serie ignaciana de Regnartius, que confunde con la de Rubens grabada por Jean Baptiste Barbé. En efecto, las dos relaciones de Giovanni Bricio¹⁵, manejadas por Iturriaga se refieren a los «grabados o pinturas relativas a San Ignacio y San Francisco Javier con inscripciones explicativas de las imágenes», referencia que en lo que atañe a San Ignacio interpreta Iturriaga, siguiendo a Tacchi Venturi¹⁶, como alusión a las citadas de Rubens:

¹⁴ Ver para esta serie el artículo de Iturriaga, 1994, que ordena de forma peculiar los grabados.

¹⁵ Es decir, la *Relatione sommaria del solenne apparato e cerimonia fatta nella Basilica di San Pietro de Roma*, 1622 y *Relatione della solenne processione fatta in Roma nella trasportatione de'stendardi d'gloriosi santi*, 1622; ver Iturriaga, 1994, p. 474.

¹⁶ Tacchi Venturi, 1922.

Prescindimos de todo lo relativo a San Ignacio, que fueron reproducidas según Tacchi Venturi [...] en la *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris*. Los diseños son de Peter Paul Rubens y el grabador fue Jean Baptiste Barbé. El libro se editó en Roma, 1609. Se volvió a editar con ocasión de la canonización en 1622 con un grabado más de la escena de la canonización¹⁷.

Iturriaga no recoge fielmente la afirmación de Tacchi Venturi: no es posible que unos grabados ya publicados en 1609 reproduzcan pinturas de la casa profesa colgadas en 1622. Lo que opina Tacchi Venturi es que las pinturas de la casa profesa se inspiraron en la serie de Rubens-Barbé, y ciertamente las descripciones de los asuntos de esas pinturas, según las consigna Briccio, corresponden en bastantes casos a los grabados.

Para la ocasión concreta de las canonizaciones Regnartius debió de elaborar las dos series inspirándose en las dichas pinturas, sin descartar, sobre todo para la ignaciana, la influencia directa de los anteriores grabados de Rubens-Barbé, como se puede advertir comparando algunas ilustraciones (Figs. 40-43).

El paralelismo de las dos series sugiere la existencia de veinte grabados como número de los que componen la de San Francisco Javier. En efecto, conocemos veinte de San Ignacio, mientras que en la bibliografía especializada han surgido algunas dificultades en las referidas a San Francisco Javier, dificultades de que no está exenta la serie ignaciana, cuyo estado de la cuestión es algo más complicado que lo referido hasta ahora, y conviene, por tanto, revisar con cierto detalle.

Puede afirmarse que si la influencia de Barbé en Regnartius parece probable, lo que resulta indiscutible es otro hecho en el que no han reparado los estudiosos: y es que existe una serie de Wierix, de trece planchas —incluida la del título (Fig. 44)—, sobre la vida de San Ignacio, fechada por Ursula König-Nordhoff¹⁸ en torno a la beatificación de 1609, ocho de cuyas estampas coinciden con las de Regnartius (en algunas se advierten ligeras variantes), como se puede apreciar comparándolas (Figs. 45-48).

¹⁷ Iturriaga, 1994, p. 474.

¹⁸ König-Nordhoff, 1982, pp. 257-259, láminas 293-308. Ver también Mauquoy-Hendrickx, 1978, t. II, pp. 189-193, láminas 1038-1350.

La hipótesis de que las coincidencias procedan de las «pinturas expuestas de la casa profesa», aun cuando tales pinturas tuvieran por dechado a Wierix¹⁹, y no solo a Rubens-Barbé, puede ser rechazada si tenemos en cuenta la extrema cercanía entre los grabados. En tales circunstancias pudo suceder que Regnartius se inspirara para la serie ignaciana en algunas pinturas de la casa profesa pero también en otros materiales como Wierix (con total seguridad) o Barbé. No conocemos para San Francisco Javier modelos equivalentes, por lo cual pudiera ser posible que reprodujera efectivamente las citadas pinturas, pero si observamos uno de los grabados de la *Wundervita* javeriana de Barbé (el milagro de las llagas) advertimos una sospechosa semejanza en detalles tan precisos de la habitación interior del hospital como la mesa, el barreño y la serie de celdas con sus cortinas, que hace suponer, como por otra parte es lógico, que Regnartius tuvo a la vista distintos materiales de otros grabadores.

Añádase otro dato que confirma esta inferencia: la lista de las dieciocho pinturas que trae Briccio²⁰ no coinciden con la serie de Regnartius: faltan en Regnartius el sueño del indio, la visión de San Jerónimo, el regreso del batel, y el de las «maravillas sin número», y de los grabados que sí ejecutó el artista faltan en el catálogo de Briccio el milagro de las llagas, la resurrección del muerto que llevaba un día enterrado, la escena de la muerte del santo, el cuerpo incorrupto y el retrato inicial. Es decir fallan las coincidencias en la mitad de los ítems listados.

Se puede concluir, en suma, que la afirmación de que estas escenas proceden de las pinturas de la casa profesa hay que tomarla con mucha flexibilidad.

La serie javeriana de Regnartius es ciertamente rara. Schurhammer solo conoció una colección conseguida de un anticuario en Barcelona²¹. Manejando una sola colección no se percató de que estaba incompleta, ya que solo tenía dieciocho de los veinte grabados que la compo-

¹⁹ O, si queremos complicar más el panorama, también podría haber existido uno o varios modelos comunes a estas realizaciones. Dado el evidente sistema de copia masiva y transmisión en variantes volvemos a la idea de una red de múltiples conexiones que hace prácticamente imposible afirmar filiaciones seguras.

²⁰ Ver Tacchi Venturi, 1922, p. 70.

²¹ Ver Schurhammer, 1964, p. 309, nota 38.

nen. Iturriaga, por su parte, reproduce diecinueve²², procedentes de la biblioteca del Santuario de Loyola. A Schurhammer le faltan el grabado del barco («apóstol del oriente», *Novi orbis et ultimi orientis Apostolus*) y el milagro de la niña resucitada en Malaca (*De mortuae puellae*) mientras que Iturriaga desconoce la última estampa que trae Schurhammer *Infans mortuus votis Xaverio conceptis ad vitam revocatur*.

Constituye esta serie un buen ejemplo de ilustraciones con textos breves (en latín y su traducción al italiano).

Dadas las confusiones a que me he referido recogeré aquí la lista de las veinte estampas:

1. Retrato
2. Visión de su hermana Magdalena.
3. «Satis est, Domine, satis est».
4. Lame las llagas de un enfermo.
5. Apóstol del oriente. (Falta en Schurhammer).
6. Don de lenguas.
7. El milagro del niño ahogado en el pozo.
8. Pone en fuga a los badagas.
9. Resurrección de un adolescente.
10. Resurrección de un muerto.
11. Bautizo de tres reyes.
12. Resurrección de una niña en Malaca. (Falta en Schurhammer).
13. El milagro del cangrejo.
14. Castigo de Tolo.
15. El espolique.
16. Curación de un ciego.
17. Milagro del agua dulce.
18. La muerte.
19. Incorrupción.
20. Resucita a un niño. (Falta en Iturriaga).

El primer grabado, ya reproducido (Fig. 38), representa a San Francisco en una de las formas más conocidas, con sotana y manto, elevando la mirada al cielo y descubriendo el pecho inflamado por las

²² Iturriaga, 1994, numera dieciocho porque no asigna numeración a la «portada». La ordenación de Iturriaga es bastante aleatoria. Yo me atenderé a la que hace Schurhammer, que responde a un criterio cronológico de los episodios narrados en las vidas del santo. Ver el archivo del Fondo Schurhammer.

divinas consolaciones. La mitad inferior del óvalo trae el título de la colección, a modo de portada de libro, explicando el tema común a todas las estampas, esto es, algunos milagros del santo, cuya iconografía sigue muy de cerca la Bula de canonización y presenta al nuevo santo especialmente en su condición de taumaturgo.

El retrato de medio cuerpo refleja uno de los dos tipos básicos de la *vera effigies*, con las manos abriendo la sotana para recibir las consolaciones, siendo el otro con las manos cruzadas sobre el pecho.

La segunda estampa (Fig. 49) ofrece la conocida revelación que tuvo su hermana Magdalena, monja descalza clarisa, recogida en la bula de canonización:

Como al primer fervor de sus estudios empezase a tratar su padre de volverle a su casa, entendiendo esto María Magdalena, su hermana, que entonces vivía y no sin grande fama de santidad gobernaba el monasterio de monjas descalzas de la orden de Santa Clara de Gandía, en la diócesis de Valencia, enseñada del cielo acerca de la vocación de su hermano, había escrito con grande instancia a su padre fomentase con todo esfuerzo los estudios de Francisco, aunque fuese con detrimento de su hacienda, porque sabía que estaba señalado por la divina Providencia para apóstol de gentes no conocidas (*Bula de canonización*, núm. 3).

Según depone el testigo del proceso de Pamplona Fermín Cruzat, párroco de Santa María de Javier, este había visto una carta con letra de mujer, que le había enseñado fray Benito de Otza, prior de San Salvador de Leyre «y dijeron que era de la hermana del dicho Francisco Javier...», y el propio fray Benito menciona esa carta en su testimonio «en la cual carta la monja les persuadía no se cansasen de proveer al dicho padre Francisco Javier para sus estudios porque esperaba en Dios que había de ser una columna de su Iglesia»²³.

En la parte superior del grabado se coloca, entre nubes y rodeados de ángeles, a Dios Padre y San Francisco Javier de rodillas recibiendo la misión del apostolado. Magdalena en su reclinatorio en actitud de oración con un rosario en la mano izquierda dirige la mirada hacia la visión.

Para entender la siguiente (Fig. 50) hay que recurrir a dos frases características que reflejan la actitud del santo ante los gozos y las penas

²³ Ver *Monumenta Javeriana*, t. II, pp. 663, 675.

que recibe en su vida espiritual y su misión apostólica. El grabado, a diferencia del anterior, solo se organiza en un espacio que mezcla la imagen «real» del santo con el ámbito de un sueño profético. En el centro San Francisco Javier carga una cruz con la ayuda de los ángeles situados en el ángulo superior derecho. Esta cruz expresa las penalidades de su tarea, de las cuales siempre pedía «más y más». En el ángulo superior izquierdo un coro de ángeles músicos y cantores simbolizan las consolaciones que el santo consideraba excesivas y a las que se refería con la frase «Satis est, Domine, satis est». Estableciendo una evidente simetría dos ángeles en la parte inferior flanquean al santo de rodillas. El del lado derecho le ofrece un cáliz que recuerda el cáliz amargo de Cristo en el huerto de los olivos, mientras que el de la izquierda le presenta el atributo glorioso de la rama de azucenas. Una imagen parecida evoca el P. Francisco de la Torre en su *Peregrino Atlante*, que puede ayudar a contextualizar el grabado, aunque mencione una selva de cruces, frecuente en la iconografía javeriana, y reducida aquí a una sola:

Temió Cristo en el huerto la representación de aquellas penas que habían de durar por horas ¿y tú no temes el aspecto de tus desventuras que han de permanecer por años? Estremecióle al mejor Alcides el peso de una cruz ¿y tú no tiembles al horror de tantas? Brindante en un cáliz de angustias todo un océano de horrores y aún pides más y más [...] y buscaste con el anhelo del más y más por innumerables trabajos un cielo de estrellas en una selva de cruces (p. 26).

La simetría de la composición se explicita en el pie del grabado:

In coelestium gaudiorum affluentia «Satis est, Domine, satis est» repetit; in laboribus et cruciatibus pro Christo «non satis, Domine, non satis».

In mezo alle divine dolcezze si querela esser troppo; in mezo a travagli patiti per Christo si querela esser poco.

La cuarta escena (Fig. 51) trata otro acto heroico muy conocido de la vida de San Francisco, el de las llagas lamidas para vencer la repugnancia natural que provoca en el sano la visión del enfermo y las tareas que su cuidado exige. Lo extremo de la situación conmueve de forma muy directa al receptor, ya sea a través de la lectura, las imágenes o sermones. El impacto emocional lo advierten todos los historiadores que lo ponderan. Así lo describe Tursellino:

Animándose pues un día con el amor de Cristo Nuestro Señor y esforzándose con el ejemplo de Santa Catalina de Siena chupó y lamió este gran vencedor de sí mismo una y dos veces las llagas llenas de materia y de podre. Desde entonces quedó tan señor de sí que no solo sirvió a aquel pobre llagado sin repugnancia ninguna, sino después a otros muchos leprosos y llagados concediéndole el Señor esto en premio de su virtud y de aquella victoria que había alcanzado de sí mismo (fól. 14r).

El significado simbólico de este gesto es muy claro, según iluminan las palabras que San Ignacio dirigió a los sacerdotes de la Compañía en otro contexto, y que podrían aducirse a nuestro propósito:

Es muy necesario que el que trata con los prójimos para curarlos sea como un buen médico, y que ni se espante de sus enfermedades, ni tenga asco de sus llagas, y que sufra con gran paciencia y mansedumbre sus flaquezas e importunidades. Y para esto que los mire, no como a hijos de Adán y como unos vasos frágiles de vidrio o de barro, sino como a una imagen de Dios comprados con la sangre de Jesucristo²⁴.

En el texto de Turselino se trata propiamente de una acción heroica, pero en otros hagiógrafos culmina con la curación milagrosa del enfermo, bien sea en este suceso de Venecia o en otros semejantes que reiteran la misma estructura, como el que narra el P. García a propósito de un enfermo de Manapar:

llegó a pedir limosna un pobre que tenía el cuerpo lleno de llagas [...] lavándole primero las llagas se bebió gran parte de aquella agua podrida y asquerosa y luego cerró sus llagas y le dio salud entera con su oración. Mas no hizo esta sola una acción que aun hecha sola una vez es muy grande, porque muchas lavó las llagas encanceradas y podridas y bebiéndose el agua sanaron de repente los enfermos como se lee en los procesos (*Vida y milagros de San Francisco Javier*, p. 55).

En el grabado de Regnartius el santo se inclina sobre un enfermo demacrado en presencia de los médicos admirados ante esta conducta. La estancia deja ver por un hueco la sala común con una serie de camas y enfermos que sirven de fondo ambiental, cuya disposición resulta muy cercana a la viñeta de la *Wundervita* de Barbé comentada.

²⁴ Pedro Rivadeneira, *Tractatus de ratione quam in gubernando tenebat Ignatius*, p. 628.

Menos interés iconográfico tiene el quinto, *Novi orbis et ultimi Orientis apostolus divinitus destinatur*, uno de tantos navíos que encontraremos en cuadros, grabados o carros triunfales alusivos a las navegaciones del santo.

El sexto se refiere al milagro del don de lenguas que también recoge la Bula:

Pues ya las señales y prodigios con que en los principios de la primitiva Iglesia confirmó el Señor la predicación de sus apóstoles había renovado también misericordiosamente en las manos de su siervo Francisco, para el incremento de aquellas nuevas plantas: porque de repente, enseñado de Dios, hablaba las lenguas que de antes no sabía, de naciones incógnitas, elocuentísimamente como si se hubiera criado en aquellas mismas tierras; y tal vez había acontecido que predicando el santo a pueblos de diversas naciones, con estupor y pasmo le oyese cada uno a un mismo tiempo hablar las grandezas de Dios en su propia lengua en que cada uno había nacido y que conmovida de este milagro una grande muchedumbre recibiese la palabra de Dios (núm. 6).

Quizá la primera dificultad con que se encuentran los misioneros sea la de la lengua. Los textos hagiográficos y la bula de canonización lo resuelven sin vacilar atribuyendo al Espíritu Santo la concesión de este don a San Francisco, en varias manifestaciones: la primera, más habitual, es la de hablar idiomas que desconocía, otra que todos entendieran su predicación sea cual fuere la lengua que hablasen. Y la más rara consistía en que con una sola respuesta contestara a distintas preguntas (aparece así en Turselino, Lucena, Berlanga, Francisco de la Torre Francisco, García, etc.).

Una de las primeras cosas que hacía San Francisco al entrar en contacto con pueblos nuevos era intentar aprender el idioma, preocupación que aparece constantemente en las cartas que escribe a Roma y en las instrucciones que da a sus compañeros sobre la forma de catequizar. Función muy importante tuvieron los intérpretes, normalmente indígenas, que procuraba tener preparados: «Y lo primero dio orden como enseñasen muy bien la lengua portuguesa a aquellos japones que tenía allí y pensaba llevar consigo para que le sirviesen de intérpretes»²⁵.

²⁵ Turselino, *Vida del P. Francisco Javier*, fol. 155r.

Para un hombre ya maduro el aprendizaje no debió de ser fácil pero lo asumió como un ejercicio más de humildad:

siendo hombre ya de mayor edad, haciéndose otra vez niño por el amor de Cristo, los comenzó a deprender y tomar de memoria y juntando con una campanilla grandes y chicos les repetía mil veces estos puntos en su misma lengua²⁶.

Todos sus hagiógrafos resaltan este esfuerzo. Es significativo el pasaje de Turselino:

la dificultad mayor era andar discurriendo entre aquellos cristianos malabares sin intérprete, sin saber la lengua malabar. Porque si no eran los puntos principales del catecismo, no sabía ni entendía otra palabra de aquella lengua. Pero esto no le entibiaba, antes le animaba más. Porque para bautizar los niños no había menester intérprete. Y los pobres y necesitados por sí mismo le mostraban sus miserias y necesidades de manera que él bastantemente los entendía y en cuanto podía los remediaba. También con el estudio y cuidado que ponía se venía a servir a sí mismo de intérprete y así aunque no sabía la lengua de la tierra predicaba como podía al pueblo supliendo con meneos y acciones del rostro y de las manos la falta de palabras.

El interés de San Francisco por las distintas lenguas no era en absoluto lingüístico o erudito, sino práctico y evangelizador:

En cada lugar dejó las oraciones escritas en su lengua dando orden cómo cada día las enseñen una vez por la mañana y otra a horas de vísperas (carta 48).

En el grabado de Regnartius (Fig. 52) Javier se sitúa en el centro de la escena al aire libre, vestido de sacerdote con sobrepelliz se dirige a una «multitud» de oyentes, sujeta en la mano izquierda el crucifijo y eleva la mirada al cielo de donde le viene la inspiración del Espíritu Santo en la forma habitual de paloma. Regnartius expresa la variedad de naciones de los que escuchan con el simple recurso de vestir a los personajes al estilo «oriental». Entre los tocados se distin-

²⁶ Turselino, *Vida del P. Francisco Javier*, fol. 76r. La cita siguiente en fol. 89r.

guen sombreros, turbantes y coronas de plumas. Dos figuras destacan en el grabado. El hombre de la derecha que mira hacia el espectador y la mujer con niños que cierra el ángulo de la izquierda. Las dos obedecen a fórmulas gráficas comunes en el arte italiano desde el Renacimiento, también el situar al predicador en un lugar elevado es fórmula común, y así aparece San Ignacio en su serie.

La séptima estampa (Fig. 53) recuerda el milagro del niño ahogado en el pozo, que narra (entre otros) Turselino, con lujo de detalles, de esta manera:

Confirmose la fama de estos milagros con otro semejante que sucedió en el mismo lugar de Combuturé, donde le pidió una mujer cristiana al padre Francisco, con muchas lágrimas, se compadeciese de ella y fuese a remediar un hijo pequeño suyo que se le había ahogado entonces en un pozo. El padre le dijo que tuviese buen ánimo, que no estaba muerto su hijo. Fuese con ella y entrando en su casa púsose de rodillas y hecha oración hizo la señal de la Cruz sobre el niño muerto, que al punto se levantó de las andas no solo vivo sino bueno y sano.

[...] En testimonio y confirmación deste milagro, Juan Triaga, portugués, hombre pío y de mucha autoridad, y grande amigo del padre Francisco, después de ido el padre de allí, entre otros testigos, juró formalmente delante del vicario del obispo de Goa que él se había hallado en Punical presente a dos milagros y que vio al padre Francisco resucitar un muchacho y una moza, y que fuera destos dos muertos, oyó a otros muchos decir que había resucitado a otro en el barrio llamado Bembaro y que preguntándole él esto al padre Francisco lo había disimulado y callando con humildad, pero que en su disimulación y silencio se había declarado la verdad. Destos milagros tenemos suficientes testigos y testimonios e información jurídica hecha por el gobernador de la India mandándosela hacer el rey de Portugal. (Turselino, *Vida del padre Francisco Javier*, fol. 79r).

La lámina separa el momento en que el niño es sacado del pozo y el del milagro, organizándose en una secuencia narrativa leída desde el fondo hasta el primer plano. Javier, arrodillado y con la sotana suelta «sin cingulo, ni otra cosa con que la ciñese»²⁷ da la mano al niño que vuelve a la vida. El hecho sobrenatural, explícito si se observa con

²⁷ Lucena, *Historia de la vida del P. Francisco Javier*, p. 295.

el complemento de los textos, se manifiesta también en el resplandor divino que brilla entre las nubes del ángulo superior izquierdo.

El octavo grabado se refiere al enfrentamiento con los badagas, tribus guerreras que atacaban a los parabas convertidos (Fig. 54).

Aunque José M^a Recondo²⁸, con mirada de historiador, considera que la intervención de San Francisco consistió en favorecer las «relaciones diplomáticas» entre los reyes enfrentados y las autoridades portuguesas, la hagiografía tradicional y la bula de canonización, sin embargo, interpretaron este hecho como uno de los milagros «de batalla» más espectaculares del santo.

El P. Turselino compara al santo con el buen pastor, evocadora figura de Cristo, que defiende su rebaño:

los badagas entraron en las tierras de Travancor para destruir los pueblos de los cristianos [...] entrose por medio de sus enemigos y los comenzó a reprender con increíble constancia y valor de ánimo echándoles unos ojos llenos de majestad. Estando ellos parados y espantados y atónitos con tan milagroso atrevimiento díceles que siendo esclavos de Satanás olvidados de su libertad y salud se venían a estorbar la ajena. Luego se metió el buen pastor entre la primera manada o escuadrón de su rebaño para defenderlos si pudiese con su autoridad o para morir con ellos si no pudiese. Pero los badagas aunque fieros y bárbaros no pudiendo sufrir aquella majestad de su rostro y aquel resplandor y rayos que salían de sus ojos, por su respeto perdonaron a los demás. (*Vida del P. Francisco Javier*, fol. 92v).

En la bula de canonización este milagro cuenta con la colaboración de San Ignacio:

viniendo un numeroso ejército de los badagas a destruir a los cristianos bautizados de Francisco y amenazando que habían de ejecutar en los cristianos todo género de atrocidades, como saliese al encuentro él mismo solo armado con la fe y severamente les reprendiese su impiedad, al punto se había parado todo el ejército, sin dar un paso adelante, detenido y atemorizado como referían los soldados y capitanes de un hombre grande con vestiduras negras que estaba junto a Francisco y no podían sufrir la majestad y resplandor que en su rostro y ojos resplandecía²⁹.

²⁸ Recondo, 1988, p. 391.

²⁹ Peralta, *El apóstol de la Indias y nuevas gentes*, p. 10.

Era el mismo San Ignacio que había venido a asistir a su hijo Javier, como se ve en el relieve de la sillería de la iglesia de San Carlos Borromeo en Amberes³⁰.

Lucena escribe que

sujeta un solo hombre (no con la capa o manteo, que no lo traía, mas con una sotana suelta, raída remendada) el ímpetu de un ejército; y como si hiriera con los ojos y derribara con las palabras... (*Historia de la vida del P. Francisco Javier*, p. 115).

Todos los gestos en el grabado de Regnartius son muy expresivos de la dureza de la guerra. En el cielo el ángel con la espada de la justicia al lado de Javier y en el suelo un caballo que cae derribando a su jinete. En el pie de la ilustración no se nombra a los badagas sino que de una forma más general se refiere a un «barbarorum exercitum», que agredían a los nuevos bautizados.

Los dos posteriores se refieren a sendas resurrecciones, la primera de un adolescente al que llevan a enterrar (Fig. 55). Se encuentra el cortejo con San Francisco y devuelve a los padres vivo al adolescente. Destacan en el grabado los cirios funerales que permiten (además de la explicación del pie), identificar la escena sin confundirla con una simple curación. La falta de otros detalles más específicos impide identificar exactamente el milagro, aunque seguramente no es necesario pensar en uno concreto. Ya señalaba Nieremberg que «no ha sido posible entenderse de cierto el número preciso de los que este bendito santo resucitó en vida y después de muerto pero bien se sabe que fue grandísimo» (*Várones ilustres*, p. 39).

En varias ocasiones recogen las hagiografías resurrecciones que podría corresponder al tema del grabado. En Punicale, relata el P. Lucena (*Historia de la vida*, p. 108) cómo resucitó a un mancebo rico que llevaban a enterrar con gran acompañamiento y llanto. Este mismo milagro lo refiere Guzmán (*Historia de las misiones de la Compañía*, p. 29) localizándolo muy generalmente en la costa de la Pesquería y seguido por el del niño del pozo. La cercanía de ambos milagros explica la contaminación de algunos detalles de los relatos, pues al milagro de Punicale se atribuye en los hagiógrafos el gesto de tomar la mano del

³⁰ Obra de Jean Pierre Van Bourscheir. Ver Fondo Schurhammer, núm. 3-253.

muerto para resucitarlo, que Regnartius ha reflejado en su grabado relativo al pozo.

El grabado siguiente (Fig. 56) es otra resucitación, esta vez de un muerto que llevaba un día enterrado, milagro recogido en la bula (núm. 7):

Mandó abrir el sepulcro, en que el día antes había sido enterrado un difunto, y significando al pueblo que aquel muerto había de resucitar por voluntad de Dios, para comprobar la verdad de la fe cristiana, rompiendo el lienzo en que estaba envuelto el cadáver, y volviendo a hacer oración a Dios, había mandado al muerto que pidiese, el cual al mismo punto con pasmo de todos, se había levantado vivo.

Al bautizo de tres reyes y otros muchos centenares de millares se refiere el próximo grabado (Fig. 57). El pie aclara el fenómeno de la levitación («saepius a terra elevatus conspicitur»), que resulta difícil de advertir visualmente. Tenemos aquí otra fusión de motivos, los del bautismo de reyes y el de la levitación, que se mencionan en muchos lugares³¹.

Parece evidente que la representación del bautizo de los tres reyes no depende tanto de las fuentes textuales (aunque citen tres o varios reyes, o señores) como de la tradición iconográfica de los Reyes Magos. Los vestidos, la posición y las coronas puestas en el suelo en señal de respeto se inspiran sin duda en las epifanías.

En Regnartius el santo vierte el agua bautismal sobre la cabeza de los neófitos, pero existen otras variantes como la del cuadro anónimo de las Agustinas Recoletas de Pamplona donde San Francisco Javier impone la mano derecha sobre un rey, aceptando su conversión mientras otros tres esperan su turno. En este cuadro ha desaparecido la multitud de bautizados y los acólitos de la ceremonia sustituidos por un fondo marino y por un espacio celeste con el monograma de la Compañía de Jesús entre querubines. Las coronas en el suelo, en po-

³¹ Para los bautismos de reyes ver las *Cartas* de San Francisco Javier, núm. 48; Turselino, *Vida*, fol. 94v; García, *Vida y milagros*, p. 345; Lucena, *Historia de la vida*, p. 280; Nieremberg, *Várones ilustres*, p. 19; Vieyra, *Sermones*, p. 455. Para casos de levitación, Turselino, *Vida*, fol. 290v; García, *Vida y milagros*, pp. 365, 386; de la Torre, *Peregrino Atlante*, p. 203; Lucena, *Historia de la vida*, p. 300; Nieremberg, *Várones ilustres*, p. 55; Bardi, *El peregrino moribundo*, pp. 30, 40, 41.

sición semejante a las de Regnartius, son cuatro y también se han añadido los cetros (Fig. 58).

La superación de los datos históricos para establecer la imagen de evangelizador universal provoca otras representaciones en las cuales bautiza a príncipes etíopes, a reyes japoneses o al propio Moctezuma. A príncipes etíopes bautiza en el óleo de Antonio de Torres en el colegio de las Vizcaínas de México, que se inspira en el grabado XVI de *Vita thesibus*, o quizá en el similar de *Vita iconibus*³². En realidad salvo por dos figuras de piel negra, el principal motivo para identificarlos como etíopes es la *Vita iconibus*, única serie acompañada de texto, que titula el capítulo correspondiente *Balneum aethiopsis*.

A los japoneses bautiza en el óleo anónimo del museo Nacional de Arte de México o en el de la Iglesia de la Veracruz, según comento más adelante, y a un rey mejicano que se suele identificar como Moctezuma en el óleo de Juan Rodríguez Juárez del museo Franz Mayer, o en el atribuido a Juan Sánchez Salmerón, de colección particular mejicana³³.

La lámina duodécima de la serie (Fig. 59) presenta la resucitación de una niña por medio de las oraciones de San Francisco Javier. Significativamente el grabador recuerda en el pie que el milagro sigue a la oración. El P. Francisco García lo detalla en una escena casi dramatizada:

Más admirable fue la resurrección de una difunta con circunstancias muy semejantes a la de Lázaro. Cayó enferma una doncella, hija de una cristiana nueva pero piadosa. Buscó la madre al santo por toda la ciudad, y no le halló por estar ausente. Murió la doncella y volviendo el santo a Malaca y encontrándole la madre, le dijo con lágrimas y suspiros lo que Marta a Cristo:

—Padre, si hubieras estado aquí no hubiera muerto mi hija. Pero sé que es tan fácil para ti dar vida a una muerta como la salud a una enferma.

Viendo el santo la aflicción de la madre y la fe de la nueva cristiana, levantando los ojos al cielo, le dijo:

—Anda, que tu hija vive.

Replicó la madre:

³² Ver *infra* mi comentario de estos grabados, y Cuadriello, 2006, p. 221.

³³ Ver la reproducción en Cuadriello, 2006, p. 225.

—Padre, tres días hace que está enterrada ¿y dices que mi hija vive?

—No importa, —respondió—. Anda y haz que abran la sepultura, que tu hija está viva.

Corrió la mujer a gran prisa al sepulcro y muchos con ella con la expectación del prodigio. En llegando mandó abrir la sepultura y halló viva a su hija (García, *Vida y milagros*, p. 99)

El famosísimo milagro del cangrejo corresponde a la estampa decimotercera (Fig. 60). No se encuentra en los primeros biógrafos, Teixeira, Rivadeneira, Turselino o Lucena, porque los testimonios que lo atestiguan son posteriores a estas vidas, pero sí aparece en la bula de canonización³⁴:

ultra decto navegando Francisco entre las mismas islas y levantándose una cruel tormenta, para sosegarla había descolgado entre las olas una imagen de Cristo crucificado que solía traer al cuello, la cual desliziéndose de las manos con la fuerza de la tormenta, se había ido a fondo no sin gran dolor suyo, pero había consolado el Señor el ánima de su siervo porque como llegase a tierra y caminase junto a la playa, había saltado súbitamente de las aguas un cangrejo marino y parándose a los pies del siervo de Dios con el mismo santo crucifijo levantado en las dos tenacillas que le sirven de boca y Francisco hincándose de rodillas, le había recibido y con larga oración había dado gracias a Dios por tan señalado beneficio (núm. 9).

Durante los años 1556-1557 se incoaron procesos informativos por iniciativa del rey de Portugal Juan III, con vistas a la canonización. En ellos varios testigos confirman el milagro, como el portugués Fausto Rodríguez, que había conocido a San Francisco en 1546³⁵, y cuenta en su deposición este testimonio, que se puede leer en *San Francisco Javier, príncipe del mar* del hermano Lorenzo Ortiz:

navegábamos el padre Francisco, Juan Raposo y yo [...] cuando se nos levantó impensadamente en contrario una cruda y peligrosa tormenta en

³⁴ Antes de esta fecha de 1622 ya hay referencias al milagro. Volveré a esta cuestión con más detalles y precisiones cronológicas al tratar la serie de Reinoso de la iglesia de San Roque de Lisboa. Ahora me limito a documentar lo más elemental.

³⁵ Schurhammer, 1992, t. III, p. 550.

que los marineros, aunque naturales de la isla y prácticos de aquel mar, se vieron en gran peligro. Entonces el padre Francisco se quitó del pecho un crucifijo del tamaño de un dedo y llegándose al costado de la embarcación lo arrojó para meterlo en el mar, pero no se sabe cómo se le salió de la mano y se hundió, de lo cual se afligió tanto que dio muestras de grande dolor. El día siguiente aproamos a la isla Baranura y de aquí a la tierra de Tamalo, donde la nave y los pasajeros habían también ido. Desde que se perdió el crucifijo hasta que aquí dimos fondo pasaron poco menos de veinticuatro horas, las cuales siempre se pasaron en tempestad. Saltamos en la playa el padre Francisco y yo, que íbamos por la orilla del mar hacia Tamalo, y habiendo andado como cincuenta pasos, cuando ambos a dos vimos salir de el mar un cangrejo y en él el crucifijo que lo traía apretado entre unas tenazuelas y levantado en alto y vide que con él corrió derecho al padre Francisco a cuyo lado estaba yo y aquí delante de él se paró. El padre se arrojó de rodillas a tierra y el cangrejo esperó a que le quitase el santo crucifijo y habiéndoselo quitado se volvió al mar de donde había salido. El padre Francisco abrazando y besando el crucifijo con las manos puestas en cruz sobre el pecho así como estaba de rodillas, se estuvo media hora en oración y yo juntamente con él dando infinitas gracias a nuestro Señor Jesucristo de tan ilustre milagro (p. 70).

Esta declaración jurídica tiene un tono novelesco que recrea con sutiles precisiones lo ocurrido. Quizá por cómo se contó o porque el hecho en sí es pintoresco o por lo novedoso del milagro, lo cierto es que este prodigio difundido por la bula de canonización alcanzó una gran popularidad que ha tenido reflejo en los textos y en las imágenes.

A partir de estas primeras informaciones los autores recrearon la historia. Francisco de la Torre en *El peregrino Atlante*, añade que los cangrejos de la región

en aquel paraje de las Malucas donde sucedió esta maravilla, con impresa señal de cruz en la parte superior de la concha, prueban sucesivamente la nobleza de su prodigio antecesor. Llámanles los cangrejos de San Francisco Javier, y en fe de la cruz que señalan, su carne es medicina, su concha es venera. ¡Oh soberana fuerza la tuya, Javier, que supiste imprimir las memorias de Cristo no solo en los corazones de los hombres sino en las conchas de los peces! (p. 126).

Pero no todos se entusiasmaron con el prodigio. Francisco de Sousa, en su obra *Oriente conquistado a Jesu Christo pelos padres da Companhia*

de *Jesus da Provincia de Goa* (Lisboa 1710), aunque admite como fuentes históricas seguras los procesos y la bula de canonización, es crítico en relación con este suceso, y la marca de la cruz en los cangrejos la interpreta como un hecho natural sin recurrir al milagro³⁶. Sea como fuere el cangrejo llegó a ser uno de los atributos clásicos de Javier y el episodio uno de los más famosos.

Regnartius ha situado al santo arrodillado en la playa para recoger el crucifijo que lleva el cangrejo entre las pinzas. Le acompañan varios testigos. Al fondo se ve un barco agitado en el mar embravecido por la tormenta y con las velas rotas; al borde se distingue a San Francisco Javier en el momento de meter el crucifijo en el agua. En el grabado *Theatrum Isidoris*, que se hizo para la canonización, aparece también el mar, el barco y el cangrejo en la playa, y un jesuita que acompaña a Javier.

El pie del número catorce explica el motivo:

Ad vindicandam Dei iniuriam Xaverio orante ingens ignis et cineris copia pluit super urbe Tolo.

Javier está en un espacio abierto, arrodillado y con los brazos extendidos y separados del cuerpo. Al fondo se ve la ciudad amurallada de Tolo que es destruida por una lluvia de fuego. Un grupo de gente huye del lugar (Fig. 61). Varios autores recogieron el incidente en sus obras. Elijo en esta ocasión³⁷ un texto de Francisco de la Torre, en *El peregrino Atlante*:

Al alborozo de su venida, sucedió una triste nueva y fue que los recién convertidos de la ciudad de Tolo, traidores al consorcio de la Iglesia y instados por la tiranía del rey moro de Geylolo habían repudiado la fe, con lamentable ruina de los templos y las almas, erigido ídolos, derribando imágenes, y traduciendo el cristiano culto en escarnio a las cruces y en veneración a los vicios. Hizo Javier del sentimiento oración, púsola en el cielo, y en manos de su poder los despiques de su honor, haciendo juez de los agravios, al que es Dios de las venganzas. Sucedieron estas de allí a poco

³⁶ Cit. por Schurhammer, 1992, t. III, pp. 612-615.

³⁷ Volveré sobre este milagro con más documentación en el apartado que dedico a las pinturas de San Roque en Lisboa, donde discuto otros aspectos del estado de la cuestión.

tiempo. El cielo y la tierra se armaron de inusitados rigores contra aquella mísera ciudad. Sus campos antes fecundos y liberales al corresponder, ni aun restituían las semilla a pagar. Los frutos que avariciosamente se guardaban, corrompidos se perdían. Las aguas antes dulces y sanas de repente se tradujeron en salobre enfermedad. (p. 120).

Esta situación se agravó con la llegada de la armada portuguesa y la erupción de un volcán cercano:

Su formidable boca de bronce en el rigor, apuntó cruel batería contra la infeliz ciudad, en tan impetuoso granizo de piedras que a breve rato arrojó baluartes, asoló muros, puso por tierra casas, sepultando en ellas el soberano poder [...] esparciase tan copiosa tempestad de ceniza que cegó de aquella fortaleza los fosos para alumbrar de aquella profunda terquedad los engaños. Sepultó las fieras vivas para resucitar la fe muerta (pp. 120-122).

El número quince presenta a Javier en Japón, camino de Meaco. En una larga carta escrita en Cochín a 29 de enero de 1552, a sus compañeros en Roma, Javier da noticia del viaje a Japón en 1549. En determinado momento y «visto el poco fruto que se hacía» en Amanguche decide ir a Meaco, que era la ciudad más importante, y cuenta:

estuvimos en el camino dos meses. Pasamos muchos peligros en el camino, por causa de las muchas guerras que había por los lugares por donde íbamos. No hablo de los grandes fríos que en aquellas partes de Miacó hace, y de los muchos ladrones que hay por el camino (carta núm. 96).

Los hagiógrafos toman este testimonio y lo recrean añadiéndole algunos detalles que lo hacen más dramático y más pintoresco, lo que hace que por un lado, sea más fácil de recordar (y por ende de que el lector aplique la lección a su propia vida) y por otro que sea más traducible en imágenes (aunque esta no sea la intención del hagiógrafo). Probablemente es el de Turselino el más rico en detalles de ambientación y dramatismo:

Pero el padre olvidado de todo peligro puesta su memoria en sola la providencia divina y su deseo en la salud de las almas comenzó este largo y trabajoso camino en el peor y más recio tiempo de todo el año.

Pero por ir más seguro entre aquellos bárbaros infieles o por llevar guía de la tierra asentó por mozo de un Japón que iba a Meaco [...] iba el amo a caballo y el padre Francisco medio corriendo tras él y llevando a cuestras y sobre sus hombros unas alforjuelas en que iban algunas cosas de su señor y el recaudo para decir misa que traía siempre el padre consigo. Iba el amo caminando casi a la posta en su caballo por miedo de los ladrones y salteadores que había en el camino: el padre iba siguiéndole medio descalzo porque encontraba casi a cada paso ríos y arroyos los cuales pasaba por el vado. Con esto y con la nieve y fríos que pasaba llevaba los pies hinchados y como iba aguijando y cargando tropezaba y caía muy a menudo unas veces por la aspereza y desigualdad del camino otras deslizándose los pies por el hielo [...] muchas veces absorto en divina contemplación y privado del uso de los sentidos con la abundancia de la dulzura celestial, se entraba por las espinas cambrones y tropezaba en las piedras sin sentir ningún dolor. La noche no la pasaba mejor que el día, porque llegando muchas veces a la posada mojado, muerto de frío y de hambre, se quedaba sin remediar ninguna de estas necesidades. Y basta decir que en todo aquel camino no comió sino arroz, y este allegado de limosna. Y así pasó no menos hambre que cansancio... (Turselino, *Vida*, fol. 182r-v).

En el grabado Javier agarra la cola del caballo³⁸, y el jinete no tiene ningún rasgo caracterizador ni de su país, ni de su condición. Solo podemos ver de él la capa que le cubre y por la posición de las patas del caballo que va corriendo se subraya de esta manera la desconsideración hacia el criado que ha de correr detrás.

Otro milagro es el tema de la siguiente estampa *Signo sanctissimae crucis caeco visum restituit*: Javier con el signo de la cruz restituye la vista a un ciego.

En la bula de canonización:

predicando Francisco la fe de Cristo en una isla de Japón, había llegado a él un mercader que estaba ciego muchos años había, pidiendo que le alcanzase de Dios la vista. Francisco, diciéndole un Evangelio, le había signado con la señal de la cruz y en el mismo momento de tiempo ha-

³⁸ Añaden este detalle por ejemplo: Nuñez Navarro, fol. 14r; Juárez, *Vida Iconológica del apóstol de las Indias*, p. 80; Zerón Carvajal, p. 16... Para el grabado remito a Iturrriaga, 1994, p. 491 o Fondo Schurhammer, núm. 1370. No he conseguido una buena reproducción para ponerla aquí.

bía cobrado la vista perdida. Y el día siguiente, volviendo al santo con su mujer y toda su familia, dando gracias hincado de rodillas y profesando la fe cristiana había llegado juntamente con todos los suyos a la gracia del bautismo. La fama de tan ilustre milagro había salido por toda aquella tierra y muchos dejados sus ídolos se habían convertido al verdadero Dios y a Jesucristo su Hijo (núm. 7).

Se puede notar que aparece de nuevo la figura de la mujer con niño imprescindible en las escenas de masas (Fig. 62).

El protagonista del próximo grabado es de nuevo un barco, que disminuye aquí la figura del propio santo durante la ejecución de otro famoso milagro, que tendrá representaciones numerosas y más claras que estas de Regnartius. Apenas se distingue a Javier y al marinero que echa la vasija al mar para sacar el agua ya milagrosamente convertida en dulce. Coincide la explicación latina «Aqua maris salsa facto signo crucis efficitur dulcis», con la de la ilustración del mismo milagro en *Theatrum Isidoris*. (Figs. 63 y 64).

No falta en este repertorio la muerte de San Francisco Javier. La bula de canonización, cuando refiere el tránsito, tiene en cuenta las circunstancias espirituales «consumado felizmente el curso de su peregrinación», pero no las circunstancias físicas del lugar ni la forma de la muerte, por lo que es obvio que el grabador acudió a otras fuentes para trazar plásticamente este momento. Entre los primeros textos que describen la muerte, el de Turselino es el que fijó la forma clásica, con el santo acostado en una choza y el crucifijo en sus manos:

estaba el buen padre Francisco echado en una choza mal abrigada expuesta a los vientos y fríos del invierno que era ya entrado desamparado de todo alivio y regalo y de todo humano consuelo y abrasándose con una calentura [...] clavaba los ojos en el cielo y con alegre semblante tenía dulces coloquios con Cristo nuestro Señor como si estuviera presente. Decía algunos versos de los salmos y lo que más repetía eran aquellas palabras «Jesús, hijo de David, tened misericordia de mí, perdonad, Señor, mis pecados y vos, Virgen Soberana, madre de Dios, acordaos de mí, pecador». Dos días enteros estuvo repitiendo estas y otras semejantes palabras y estando ya cercano a la hora de su dicho tránsito tomó un crucifijo en las manos y puestos los llorosos ojos en él entre muchos sollozos y lágrimas comenzó en alta voz a decir «Jesús de mi corazón, Jesús de mi corazón» y mezclando lágrimas con su oración le saltaron juntas y a una la voz y la vida, y habiendo fortísimamente peleado con la enfermedad y

con la muerte descansó a 2 de diciembre, día de Santa Bibiana [...] quedó con un rostro tan hermoso y alegre que se echaba bien de ver en él que gozaba el alma de la eterna felicidad. Murió de casi cincuenta y cinco años, diez años después que entró en la India y en el año del Señor de 1552. Fue varón sin duda admirable y de verdadera y sólida virtud. Tuvo increíble grandeza de ánimo y un insaciable deseo de la conversión de la gentilidad (Turselino, fols. 254r-255v).

Esta forma, que se fija ya desde las primeras representaciones como esta de Regnartius (Fig. 65) permanecerá inalterada en lo esencial, de manera que es perfectamente distinguible de otras muertes de santos. La eficacia de la fórmula es tal que, no obstante las variantes, se reconoce más tarde en un artista de la talla de Goya.

Inmediatamente después de la muerte viene el grabado sobre la incorrupción del cuerpo de Javier. Dice la letra:

Quinto post mortem mense ex eius corpore ob loculi brevitatem compresso sanguis fuit saepe afflans odorem.

En el interior de una iglesia el cuerpo, dentro de un ataúd, es venerado por una multitud de gentes de distinta condición. Va vestido de sacerdote y su rostro irradia serenidad. «Olía muy bien, unos decían que a mirra, otros que a almizcle...». El P. Guzmán ofrece esta información:

pasados tres meses siendo ya tiempo de partir de aquella isla tornaron a desenterrar el cuerpo y halláronle tan entero como el mismo día que le pusieron en el ataúd y con un olor suavísimo que de él salía y los vestidos y ornamentos sacerdotales tan sin lesión como si acabaran entonces de ponérselos. Admirados todos de cosa tan maravillosa y extraordinaria tornáronle a poner segunda vez en el mismo ataúd con cal y de esta manera caminaron con él para Malaca donde llegaron a los 22 de marzo de 1553. Cuando en la ciudad se supo que era llegada la nao al puerto como era tan grande la devoción que en toda ella tenían al padre Francisco salieron a recibir su cuerpo hasta la ribera y desde allí le trajeron con una solemne procesión hasta la iglesia de la Compañía. Era tanto el deseo que toda aquella ciudad tenía de verle que no fue posible dejar de corresponder a su devoción; y tornando a descubrir el ataúd hallaron el cuerpo y vestidos tan enteros y sin corrupción alguna como la primera vez que en la China le desenterraron. Quedaron todos llenos de admiración y consuelo dando muchas gracias a nuestro Señor por las obras tan maravillosas que en la vida y en la muerte había obrado con su siervo (*Historia de las misiones*, p. 52).

Dice la Bula de canonización:

Habíase sepultado su cuerpo metido entre cal viva en un arca de madera para que gastada la carne se llevasen sus huesos a la India, y sacándole después de cuatro meses se había hallado tan fresco y tratable y con las vestiduras tan enteras como si le acabaran de enterrar, y sin haberle puesto género alguno de olores, con todo esto por don divino, espiraba tal fragancia de olores que excedía todos los aromas...

Fragancia aromática que era considerada uno de los principales signos de la santidad ya desde la Edad Media.

El grabador mantiene una correcta perspectiva en los fondos arquitectónicos pero prescinde de ella en la posición del féretro en aras de una mayor visibilidad de la figura del santo. También el grabado número diecinueve de la serie de San Ignacio exhibe el cuerpo del santo en el féretro (Figs. 66 y 67).

Por último, la estampa número veinte, que falta en la serie publicada por Iturriaga y se conserva en cambio en el Fondo Schurhammer³⁹, recoge un milagro *post mortem* de aparición del santo y resurrección de un niño, según se explica en el texto: *Infans mortuus votis Xaverio conceptis ad vitam revocatur*. No se puede determinar exactamente a qué milagro se refiere porque son varios en los que concurren circunstancias parecidas.

Hay que señalar la coincidencia con la serie análoga de San Ignacio en que ambas terminan con milagros de aparición *post mortem* que benefician a niños (Fig. 68).

Vita thesibus, Vita iconibus y la serie de Winkler

Entre las actividades que exaltan la figura de San Francisco Javier se cuentan, en el ámbito universitario, una especie de certámenes que a veces han dado ocasión a publicaciones ilustradas con grabados de su vida y milagros⁴⁰.

³⁹ No he logrado una buena reproducción, por lo que remito al Fondo Schurhammer.

⁴⁰ Publiqué *Vita iconibus* y *Vita thesibus* en Torres Olleta, 2005a. Reutilizo aquí algunos pasajes del estudio preliminar. Remito a mi edición para el conjunto de los grabados, de los que aquí reproduciré solo una parte.

La primera es la *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis Illustrata. Defendente D. Antonio Schermerling Nob. Vien. Praeside R. P. Gabriele Hevenesi*, datada en Viena en 1690. Es un ciclo de 52 grabados, que ilustran momentos centrales de su vida, desde la niñez hasta la muerte (en realidad los dos últimos, la curación del P. Mastrilli y el sepulcro de Javier en Goa, se refieren a la etapa *post mortem*)⁴¹. La colección incluye solamente los grabados (con sus pies explicativos) pero no se han impreso en esta ocasión los textos de los profesores participantes («thesibus philosophicis illustrata»): al parecer se consideraron más interesantes las imágenes que los propios debates. Conozco dos ejemplares exactamente iguales de esta *Vita*, el conservado en la Universidad de Mannheim (Alemania) y otro guardado en el archivo de la Torre do Tombo, de Lisboa⁴².

⁴¹ Los grabados tienen los temas siguientes (mi numeración incluye el retrato, que no se cuenta en *Vita iconibus*: los capítulos de esta tienen pues un número menos que los episodios de mi lista): 1) retrato; 2) inclinación a las letras humanas; 3) estudios de filosofía; 4) maestro en París; 5) conversaciones con San Ignacio; 6) conversión; 7) votos en Montmartre; 8) milagro de las llagas; 9) el ángel guía; 10) levitación en la misa; 11) visión de San Jerónimo; 12) marcha a la India como nuncio apostólico; 13) sueño del indio; 14) salva a un ahogado; 15) vaticinio apostólico en la cruz de Santo Tomás; 16) congrega con la campanilla a los niños; 17) bautizos múltiples; 18) los niños destruyen los ídolos; 19) resucita muertos; 20) don de lenguas; 21) detiene al sol; 22) ataque de los demonios mientras reza; 23) veneración de la Virgen; 24) limosna maravillosa; 25) milagro del cangrejo; 26) escribe de rodillas a San Ignacio; 27) salva a un desesperado que quiere ahorcarse; 28) sigue como espolique a un mercader japonés; 29) predica en la corte de Bungo; 30) disputa con los bonzos; 31) evita su lapidación cruzando un río en un tronco ingente; 32) milagro de la bilocación; 33) varias curaciones y expulsión de demonios; 34) milagro del agua dulce; 35) milagro del arca; 36) visión de la Virgen; 37) supera tempestad en una tabla; 38) rechaza sueño lascivo hasta sangrar por la boca y nariz; 39) predice hora de muerte de Vellio; 40) se flagela en penitencia por los pecados de un soldado; 41) salva de un incendio a las casas de los conversos; 42) castigo de Tolo; 43) pesca milagrosa; 44) castigo de un maldiciente contra Javier; 45) suda sangre el crucifijo de Javier; 46) caída de los ídolos ante su predicación; 47) milagro de los tigres; 48) muerte; 49) traslado del cadáver en cal e incorrupción; 50) traslado del cadáver a Goa; 51) urna sepulcral; 52) milagro del P. Mastrilli.

⁴² El primero (signatura Sch 053/073) es el que uso para mis reproducciones. El de la Torre do Tombo se halla en la sección manuscritos da Livraria, núm. 2435. Ver para este ejemplar portugués *S. Francisco de Xavier, apóstolo das Índias*, p. 125 («Coleção de 52 gravuras representando a vida de S. Francisco Xavier, des-

La segunda colección a la que me he referido es *D. Francisci Xaverii Societatis Iesu Indiae et Iaponiae apostoli philosophiae patroni, vita, obitus et miracula, Observationibus Philosophicis illustrata*, que en el pie del primer grabado de portada se titula *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Indiae et Japoniae Apostoli Iconibus illustrata*⁴³. En esta oportunidad se publicaron además de los grabados los textos correspondientes de las disertaciones. Lleva portada, unas páginas de dedicatoria a Francisco Comiti, un breve proemio y al final el índice y las aprobaciones teológica y filosófica. Se publicó en la Universidad de Innsbruck, en 1691, y recoge las *academicae disputationi* propuestas por Martino Siberer y Antonio Bertoldo y presididas por Josepho Preiss. De esta conozco tres ejemplares: el de la Universidad de Augsburg (signatura 02/IV.28.8.18), y dos más en las Universidades de Passau (signatura S nv/Nd(b) 63) y de Tsukuba en Japón.

Se trata de dos obras que nacen en el seno de universidades de la Compañía de Jesús en ciudades del imperio austríaco no muy lejanas entre sí. Ejercicios universitarios que toman como tema de su debate la *vita, obitus et miracula* de San Francisco Javier en su condición de doctor y *Philosophiae patroni*⁴⁴ como podemos leer en la portada de 1691. No estará de más recordar que la *Ratio studiorum* de la Compañía regulaba que:

Al concluir el trienio y curso filosófico ténganse disputas de toda la filosofía, para la cuales elijanse pocos y perfectamente preparados, que sean capaces de mantener la dignidad de aquel centro, es decir, que hayan aprovechado mucho más que medianamente⁴⁵.

de menino até à sua morte, com legendas explicativas, manuscritas, por baixo de cada uma e algumas delas aguareladas a amarelo. Estão coladas em folhas brancas encadernadas formando um pequeno livro»). Los grabados están recortados y pegados en hojas y encuadernados con la numeración a lápiz con algún desorden. Falta la estampa 48. Lleva el sello: *Biblioteca Collegii Campolidensis*.

⁴³ Me refiero a estas series, por abreviar, como *Vita thesibus* y *Vita iconibus*.

⁴⁴ San Francisco recibió el grado de *magister* en filosofía el 15 de marzo de 1530. En el otoño de este mismo año comenzó su tarea como *regente*, profesor de filosofía, en el Colegio Beauvais de la Universidad de París. Ver Schurhammer, 1992, t. I, p. 191.

⁴⁵ *Ratio studiorum*, Reglas del prefecto de estudios. Actos filosóficos 19. Este libro apareció el 8 de enero de 1599 en su versión definitiva después de 14 años de elaboración, y contiene el sistema docente de la Compañía de Jesús basado en

En estas disputas se especula sobre distintos temas tomando como pie alguna de las virtudes o hechos milagrosos de San Francisco Javier en un ejercicio que demuestra la aspiración ignaciana de unir la virtud con las letras, a la vez que utiliza los grabados para centrar la especulación filosófica, en una explotación de la visualidad que no es ajena a las técnicas de los *Ejercicios espirituales*.

Se inscriben, pues, estos libros dentro de una tradición cultivada por la Compañía de Jesús en la que mediante la unión de imágenes visuales y palabra escrita se busca el mejor aprovechamiento de la enseñanza.

Las dos Vidas, Thesibus et Iconibus

Evidentemente la publicación de 1691 repite la del año anterior de Viena. Los grabados se copian, aunque se usan planchas nuevas, y se añaden los textos.

Estos textos, en latín, se ordenan en 51 capítulos correspondientes cada uno a un grabado. Los 52 grabados (uno en cada capítulo más la anteportada) son obra de Melchior Haffner, que realiza una copia precisa de los que el año anterior, 1690, había grabado Philipp Kilian sobre dibujos de Philipp Puecher⁴⁶.

En la primera estampa de 1691 (portada), en la que aparece San Francisco de medio cuerpo y vestido de peregrino, se aprecian bien las modificaciones realizadas sobre Kilian. El cambio de título obliga a añadir en la parte superior del grabado unas flores para llenar el hueco que quedaba al suprimir texto. Los grabados siguen el mismo orden excepto el correspondiente al túmulo funerario, último en 1690 y penúltimo en 1691 (capítulo L *Memoria perennatura*) (Figs. 69 y 70).

En cuanto al diseño iconográfico son exactamente iguales, con ligeras variantes que parecen debidas a la menor pericia de Haffner que

primer lugar en el pensamiento de San Ignacio, y en los aportes del humanismo renacentista, aprovechando la metodología practicada en la Universidad de París, siempre con el objetivo de educar para «llevar a todos los hombres al conocimiento y amor a Dios y por este medio a su perfección y salvación». Ver Gil, 1992, p. 24.

⁴⁶ La firma del grabador Kilian aparece en la portada, referida a todo el conjunto. Solamente la lámina número 7 es de otra mano (Leon Heck).

a interés por modificar detalles de su fuente. Nótese que en el grabado del milagro ocurrido al P. Marcelo Mastrilli (número 50 en 1690 y 51 en 1691), el pie de la cama del enfermo se presenta frontalmente sin asomo de perspectiva en una posición imposible respecto a las patas, empeorando el grabado de Kilian (Figs. 71 y 72).

Al interés iconográfico de estas obras se añade otra razón para examinarlas con algún detalle, y es la imprecisión con que venían siendo citadas en los estudios javerianos.

El P. Carayon incluye una entrada referida a una obra con pies en latín y alemán:

Vita S. Francisci Xaverii Soc. Jesu Indiae et Japoniae Apostoli Iconibus illustrata. Sans autre indication. Ce volume se compose de 48 gravures de Melchior Haffner au bas desquelles se trouve en latin et en allemand l'indication du sujet⁴⁷.

El P. Hamy⁴⁸, por su parte, cita en sendas lacónicas entradas dedicadas a grabadores:

Melchior Haffner, in-24. Vie en 52 gravures.
Kilian sc. In-24.

Estas referencias a Haffner las recoge Sommervogel, y señala que el P. Carayon no nombra al autor del texto (de 1691), el cual cree identificar con Preiss, a partir de la entrada correspondiente del P. Becker⁴⁹.

El mismo Sommervogel atribuye a Hevennessi una *Vita S. Francisci Xaverii Ind. Et JaP. Apostoli Philosophiae Doctoris et in Univ. Paris Professoris nunc Facultatis Philosophicae Patroni thesibus philosophicis dictinta et vario carmine concinnata*, Viena, 1690, y recoge el dato de Rosenthal, quien apunta al grabador Kilian como autor de las figuras de la «versión» de 1691⁵⁰.

⁴⁷ Carayon, cito por la reimpresión de 1970, entrada 2745. Parece referirse a la de 1691 en un ejemplar que desconozco.

⁴⁸ Hamy, 1875, entradas 3071, 3073.

⁴⁹ Ver Sommervogel, 1960, s. v. Preiss.

⁵⁰ Hevennessi es el presidente de la disputa de 1690; el título de esta entrada de Sommervogel no corresponde a ninguna de las dos versiones (*Vita thesibus, Vita iconibus*), y en fin, Kilian es el grabador de 1690 y no de 1691.

Azcona aporta a la elucidación (o a la confusión) del tema tres entradas, dos de ellas dedicadas a Haffner: en la 348 se limita a remitir a Preiss, remisión que corresponde a la entrada 604 (*Preiss*), en la cual repite a Sommervogel:

Este volumen se compone de 48 láminas de Melchor Haffner, al pie de cada una va su explicación en latín y en alemán...

En la 350 recoge los datos del P. Hamy, sin añadir nada más.

Gutiérrez Pastor repite a Azcona (entrada 348) y añade otra cita de Laures sobre una «obra similar» de Viena de 1690⁵¹. Por último, Fernández Gracia aduce a Azcona (entrada 348)⁵².

En mi edición de las *Vitae* supuse que la descripción del P. Carayon «quizá corresponda a otra edición distinta de las que edito en la que variaría el idioma de los pies explicativos y que no he localizado, pero probablemente se trate de una referencia fantasma no basada en el manejo directo del material bibliográfico»⁵³. Sin embargo, esa edición existió. He localizado un ejemplar de la misma anejo al volumen de la Biblioteca Real de Bruselas de *La devotion de dix vendredis a l'honneur de S. François Xavier, de la Compagnie de Jesus apôtre des Indes. Dedié à S A S Madame l'Electrice de Bavière*, Bruselas 1699. Como he señalado al comentar este volumen en el apartado de los textos, los 50 grabados son en realidad una impresión de la serie de Melchior Haffner (*Vita iconibus*, 1691) a los que se ha añadido los pies en alemán (Fig. 73).

El primero de la serie se ha trasladado al principio como anteportada de *La Devotion* (Fig. 74).

Las referencias bibliográficas a estas obras son, como se ve, bastante confusas, y la presentación de los ejemplares que relaciono en este apartado quizá pueda contribuir a aclarar el panorama.

⁵¹ Gutiérrez Pastor, 2004, p. 104.

⁵² Fernández Gracia, 1995.

⁵³ Torres Olleta, 2005a, pp. 18-19.

Las Vitae (Thesibus et Iconibus). Algunas características

La *Vita thesibus* en la forma que ha llegado hasta nosotros no proporciona elementos textuales, si exceptuamos los pies de las estampas, mientras que en la *Vita iconibus* texto e imágenes mantienen un estricto equilibrio formal.

El dibujante Philipp Puecher o el mentor de *Vita thesibus* se inspira directamente en las vidas del santo que se habían ya publicado, sin ceñirse, parece, a una sola; la versión de 1691 sigue fielmente a la anterior.

Varios episodios los encontramos repetidos en las principales hagiografías (no olvidemos que la originalidad no es precisamente una de las características de este género), pero otros no son tan famosos.

No son muy abundantes los temas de la infancia o adolescencia, relativos a su vocación y educación, que hallamos en estas *Vitae* (Figs. 75-78). En el capítulo VII, de la *Vita iconibus*, *Osculum medicum*, vemos a San Francisco vestido de peregrino que arrodillado cura las llagas de un enfermo besando sus heridas ante la admiración de los que le rodean (Fig. 79). Este milagro, que ocurrió en Venecia en el Hospital de los Incurables, había sido glosado por Teixeira, Turselino, Lucena, García, Bouhours, Berlanga, Juárez, Bartoli, bula de canonización, etc... pero el del capítulo XLVI, *Imperium in bruta* (Fig. 80), es mucho más raro: entre todas las vidas que he citado, solo se halla en Bouhours y García:

estaba Sancián muy infestada de tigres que salían en manadas y se comían a los niños y a los hombres. Salió una noche el santo apóstol en busca de los tigres y encontrando muchos les echó agua bendita y mandó que ni ellos ni los demás hiciesen mal a nadie en aquella isla. Obedecieron los tigres y volviéndose por su camino no pareció en adelante tigre ninguno en toda la isla (García, *Vida y milagros*, p. 302).

Este *milagro de los tigres* además de no estar en la bula de canonización, no es desde luego uno de los más representativos de la gran epopeya javeriana. Es de suponer que las reflexiones de los ponentes en la controversia universitaria explicarían el sentido profundo de estos milagros. El comentario de la *Vita iconibus* se limita a señalar que el dominio sobre los animales, atribuido por Dios al hombre, príncipe de la creación, se daña con el pecado original, y que el dominio del santo ilustra la situación natural primigenia que hubiera podido continuar el hombre si no hubiera caído en el pecado.

En cuanto a esta *Vita iconibus*, los filósofos responsables de los textos citan a Pitágoras, Kircher, Copérnico, Séneca, la Sagrada Escritura, San Urbano, San Gregorio y otros, y también utilizan datos de la vida, milagros y analogías que se hacen tópicos en la literatura sobre San Francisco Javier.

Valga aducir el capítulo XII, *Somniorum Fides*, que trata de un sueño glosado a menudo, como en la vida de Lucena, a la que pertenece la cita siguiente:

ni Dios encubrió al propio maestro Francisco lo que acerca de su elección y misión fue servido manifestar a otros [...] esta era a juicio de todos, la verdadera significación de aquel sueño, que sabemos por el testimonio de Diego Láinez [...] el cual peregrinando por Italia con el padre maestro Francisco y siendo entrambos compañeros de un mismo aposento contaba que le aconteció por varias veces despertar de noche con tanto sobresalto y fatiga que le despertaba también a él diciendo: «Válame Dios, hermano Diego Láinez, cuán quebrado estoy, ¿sabéis qué se me representaba durmiendo?, que cargaba y traía auestas por un buen espacio un indio negro como los de Etiopía tan pesado que no me dejaba levantar cabeza; y aun agora despierto como estoy me hallo y siento tan cansado y molido como si realmente hubiera estado luchando con él (*Historia de la vida*, p. 25)⁵⁴.

Esta conocida visión da pie a los filósofos para disertar sobre los buenos y malos sueños. Comienzan su exposición citando la Sagrada Escritura, *Eclesiástico*, 34, 2 («Quasi qui apprehendit umbram et persequitur ventum sic et qui attendet ad somnia»), señalan la ignorancia de algunos que predicen el futuro según lo que han visto en sueños: «aut mortem amici prædicentis si dentem excidisse somniavit, ilusiones que pueden incluso estar imbuidas por los demonios. Pero hay otro tipo de sueños, dicen, en los que el Señor comunica el futuro: en esta categoría se incluyen lógicamente los de Javier. Y terminan su exposición recordando otros personajes que también en sueños conocieron el destino al que estaban reservados, como el José bíblico y San José. La analogía entre estos y Javier es un tema recurrente en la

⁵⁴ Lo recogen también Teixeira, Rivadeneira, Turselino, García, Guzmán, De la Torre, Juárez, Pizaño, Bouhours... y ha sido pintado y grabado numerosas veces. Volveré después sobre este sueño y sus representaciones.

hagiografía y en los sermones barrocos, y se establece porque los tres gozaron de sueños premonitorios y también, aunque en el texto referido no se mencione, por su cualidad de hombres castos que ya ha sido señalada.

Otro caso significativo se puede advertir a propósito del capítulo XXIII, *Chrysipoeia commendabilis*, cuyo grabado sitúa a San Francisco Javier en la playa dando unas monedas a un mercader arrodillado, mientras al fondo se ve el mar embravecido y un barco que naufraga (Fig. 81).

El suceso lo cuenta Lucena:

habiéndose perdido un navío escapó un hombre de la tormenta con sola la vida, dejando allá toda su hacienda; llegose por limosna al padre, él conmovido de compasión echa con gran presteza y como naturalmente la mano a la faltriquera. ¿Qué había de hallar? Nada, que estas eran sus riquezas, pero sacándola vacía puso juntamente los ojos en el cielo y dijo al pobre hombre: «No os desconsoléis, hermano, que muy grande es la misericordia del Señor», y en el mismo punto volvió a traer la mano por la propia faltriquera y sacola llena de ricas monedas que dio al pobre con tanta consolación y alegría espiritual de su alma que se podía preguntar que había pretendido más la divina providencia si consolarle a él si remediar al necesitado (*Historia de la vida*, p. 186)⁵⁵.

En el debate filosófico no se aborda el dato biográfico como tal, ni interesa que el favorecido sea Jerónimo Fernández de Mendoza u otro cualquiera, sino que importan una serie de cuestiones relativas a la falsa ciencia de los alquimistas que «quidquid dicant id nunquam efficient» a la que se opone la *Crysopoeian*⁵⁶ del santo que, en virtud de la caridad, de la nada saca el oro para remediar al necesitado.

En el capítulo XVII, *Rudimenta Fidei*, se plantea el error, tanto de la idolatría como del ateísmo: «Duo pessima extrema aut nullum aut plures deos adorete. Haec idolatriae illa atheorum insania est». Se aduce la autoridad de Atanasio Kircher y la de San Agustín en la *Ciudad de Dios* para rebatir estos errores. En la ilustración correspondiente se ve a San Francisco Javier y a un grupo de niños que destrozan con

⁵⁵ Con ligeras variantes en los detalles en Teixeira, Turselino, García, Bardi, Ortiz, Vieyra...

⁵⁶ En español, *crisopeya*: arte con que se pretendía transmutar los metales en oro.

entusiasmo unos ídolos, acción en la que apenas ha reparado el arte, aun teniendo una fuente literaria tan fidedigna como las cartas del santo (carta núm. 20) (Fig. 82).

También es raro en la iconografía javeriana el tema del capítulo *Commercium angelicum* (Fig. 83). El suceso que da pie a esta reflexión ocurrieron en el camino de París a Venecia y es el siguiente:

Entre muchos peligros de que los sacó el Señor, fue muy singular el modo con que los libró en un pueblo de Alemania de la muerte que disponían darles los herejes, por haber sido vencidos de los padres en una disputa de religión. Esperábanla una noche con más deseo que temor, ofreciendo a Dios sus vidas por la defensa de su fe, cuando antes de amanecer vieron entrar en su posada un mancebo de gentil disposición y aspecto grave, como de treinta años, que habiéndolos saludado cortesmente, les hizo señas, que le siguiesen. Y ellos movidos de una interior fuerza, sin preguntarle quién era, ni adónde los llevaba, se salieron tras él. Sacolos del pueblo guiándolos por montes y selvas, volviendo muchas veces el rostro a mirarlos con una apacible risa [...] habiendo caminado con ellos casi tres leguas, los sacó al camino real donde ya se veían las pisadas de los caminantes y mostrándoles con el dedo por dónde habían de ir, de repente desapareció de sus ojos. Persuadiéronse que quien los había guiado era ángel y no hombre y dieron gracias a Dios que con providencia tan maravillosa los había librado de la muerte. (García, *Vida y milagros*, pp. 12-13).

En cuanto a los recursos artísticos de los dibujantes solamente hay que señalar la falta de originalidad, la utilización de elementos formales comunes en los grabados flamencos de la época y la inspiración en estampas anteriores. En el correspondiente al capítulo L, *Memoria perennatura*, la urna que contiene los restos del apóstol en la basílica del Bom Jesus en Goa, sin duda ha sido sacada de algún grabado, igual que en el capítulo XXXV, *Coelum in terris*, correspondiente a la aparición de la Virgen con el Niño, se advierte una disposición ya utilizada por Pontius, Diepenbeeck, o Bailliu.

En la ilustración del capítulo XLVII, *Echo humanae vitae*, relativa al momento de la muerte, el santo está apenas protegido por una choza de palos y ramas, semiacostado sobre una pelliza, vestido de peregrino y descalzo; sujeta entre sus manos un crucifijo y dirige la mirada hacia la gloria que le señala un ángel; a su lado en el suelo descansa

el breviario. Todos los detalles responden a la composición clásica del tránsito⁵⁷.

Secuela parcial de estos grabados me parece la serie abierta por el grabador Winnkler en Viena en 1754⁵⁸, inserta en el volumen de Menschengen con el título *Cultus S. Francisci Xaverii e Societate Iesu Indiarum Apostoli...*, formada por diez estampas que ilustran sendas virtudes, empezando por la conversión y el desprecio del mundo. Francisco, vestido con lujo profano, inicia una genuflexión ante Ignacio en una composición similar a la de *Ignatii pedibus* de las *Vitae*, con un fondo prácticamente igual y con dos modificaciones notables: el público es de caballeros y no de jesuitas y en el ángulo inferior derecho a modo de ilustración emblemática aparece un mundo y unas armas que simbolizan la carrera terrena que el santo desprecia.

El grabado *Humilitas Xaverii* se puede relacionar con el del capítulo XXV en que San Francisco escribe al fundador de rodillas. (Figs. 84 y 85).

De la misma manera podríamos establecer una cercanía notable entre *Xaverii orandi* de Winnkler y el grabado del capítulo XX de *Vita iconibus* en el que la azucena del suelo ha sido sustituida por el bordón de peregrino y en el de *Castitas Xaverii* y capítulo XXXVII⁵⁹; *Patientia Xaverii* y capítulo XXVII; *Xaverii amor erga proximos* y capítulo VII; *Xaverii amor in Deiparam* y capítulo XXXV; *Xaverii amor in Christum crucifixum* y capítulo XLIII y *Xaverii amor in Deum* y capítulo XLVII. De estos ejemplos unos son evidentemente, más claros que otros. El grabado con Javier al pie de la cruz, *Xaverii amor in Christum crucifixum* es igual al de las *Vitae*, pero el texto de Winnkler se limita a subrayar la adoración del santo a la cruz sin advertir que se trata del milagro del crucifijo del castillo de Javier. (Figs. 86 y 87).

⁵⁷ Sobre la repercusión que estas series grabadas han podido tener en el devenir artístico, remito al comentario de las series mejicanas en que relaciono estos grabados con algunos cuadros de la casa Profesa y el colegio de las Vizcaínas.

⁵⁸ Fondo Schurhammer núm. 2731-2740 H150. Conozco esta vida solamente por las fotografías que hizo el P. Schurhammer de los grabados; si hubo textos no los he conseguido localizar.

⁵⁹ Por abreviar me refiero a los capítulos de *Vita iconibus* que corresponden a los grabados que me interesan. Pueden verse también los correspondientes de *Vita thesibus*.

Uno de sus primeros biógrafos, el padre Horacio Turselino, ya cuenta el prodigio:

Después que el P. Francisco entró en la India, todas las veces que en el discurso de su vida le sucedía algún trabajo, sudaba el Cristo por aquel tiempo: y echaron de ver esto los de casa por las cartas que el padre Francisco escribía a sus hermanos y parientes, pero el mismo año que el padre murió, todos los viernes sudaba sangre, comenzando de un viernes de aquel año (*Turselino, Historia de la vida*, fol. 288r).

La casa solariega de San Francisco Javier y el crucifijo de su capilla pocas veces aparecen en las obras figurativas; sin embargo es uno de los motivos preferidos de los predicadores. En un rastreo rápido lo documento al menos en los sermones de López (p. 135), Da Gama (p. 39), Francisco de Mattos (p. 16), Nájera (p. 25), Trujillo (p. 9)... En palabras de Martínez de la Parra (fol, 11v):

Con más ternura las mostraba [sus maravillas] el otro crucifijo en el palacio de Javier en Navarra, que todas las veces que mi apóstol se hallaba en alguna grave tribulación en la India, al punto lo avisaba con admirable correspondencia el crucifijo, sudando todo el cuerpo sangre, prodigio que se continuó todos los viernes del año en que murió mi apóstol.

El de la muerte del santo *Xaverii amor in Deum* sería imposible relacionar con certeza con ningún precedente en particular puesto que son innumerables las representaciones prácticamente iguales de la escena.

Sacro Monte Parnaso

Otra curiosa serie grabada se incluye en un volumen que recoge las poesías de un certamen poético en celebración del santo, el *Sacro Monte Parnaso de las Musas católicas de los reinos de España, que unidas pretenden coronar su frente y guarnecer sus faldas con elegantes poemas en varias lenguas, en elogio del prodigio de dos mundos y sol del Oriente, San Francisco Javier, de la compañía de Jesús...* publicado en Valencia, por Francisco Mestre, en 1687.

El compilador de esta colección es el licenciado Francisco Ramón González, y el volumen vale más por las ilustraciones (21 viñetas ova-

les), que por las poesías. Sin ser exactamente un libro de emblemas, responde parcialmente a las características de este tipo de mixturas de literatura e imagen que tanto desarrollo tuvo en el barroco.

Francisco Ramón González explica en el prólogo al lector que no se pretende en este sacro volumen «escribir la vida del santo, sino algunos pasos, y esos los más preciosos».

Cada uno de los episodios que constituyen el núcleo de atención del libro se ilustra con un grabado, precedido por una redondilla que concentra el sentido del mismo, y seguido por la explicación en prosa del asunto. Tras este comentario se insertan las diversas poesías que glosan el milagro. Los poetas, muy poco conocidos en general, proceden de toda España. Hay variedad también de lenguas (español, valenciano y latín) y de formas métricas, entre las que no faltan fórmulas ingeniosas como los acrósticos o poemas «tres en uno». Se advertirá cierta similitud con la disposición emblemática de mote *pictura* y *subscriptio*, aunque el contenido del grabado no sea simbólico, sino una reproducción de episodios de la vida, como se ve en cualquiera de ellos, por ejemplo el décimo octavo (Fig. 88).

Milagro relativamente raro en las representaciones visuales, aunque no en las vidas es el que tiene por tema este «asunto décimo octavo». En ocasiones, cuando San Francisco estaba bautizando a los indios, lo veían crecer de estatura y transformarse en gigante «y sin moverse de un puesto alcanzaba a los más distantes». Así lo cuenta Juan de Lucena, entre otros hagiógrafos⁶⁰:

habiendo entre los catecúmenos algunos mucho más altos de cuerpo que el padre, él en aquel acto sobrepujaba tanto a todos los demás, que notándolo los portugueses, pensaron que debía de estar en pie sobre algún banco, y aunque esto podía mal ser con el movimiento que el padre hacía, con todo ellos se llegaron, y lo fueron a ver con sus ojos, y hallando que traía los pies por donde los catecúmenos andaban, y no sobre cosa alguna, que lo pudiese representar más alto y que todavía lo estaba tan notablemente sobre todos ellos, quedaron atónitos hablando entre sí de las grandezas de Dios. (*Historia de la vida*, p. 301).

⁶⁰ También en Francisco García, *Vida y milagros de San Francisco Javier*, p. 297, y Matías de Peralta, *El apóstol de las Indias*, p. 327.

Otro prodigio aparentemente costumbrista en su lectura literal es objeto del «asunto tercero» (Fig. 89) resumido en esta redondilla que maneja los habituales juegos de palabras más o menos ingeniosos característicos de la poesía barroca:

Javier con gran maravilla
de su bien a un hombre ajeno
le leyó para ser bueno
en las cartas la cartilla.

El milagro es contado así por Lucena:

Decíale mal el naipe a un soldado portugués, de modo que había ya perdido 600 cruzados; hallose presente el padre Francisco, por cuyo respeto el desgraciado estaba más sobre sí, pero con todo eso se le echaban de ver bien los sentimientos e ímpetus de la impaciencia. Quedábale poco de caudal y ese con tanto riesgo como lo que había jugado. Levantarse no era en su mano; si proseguía adelante veía que perdía del todo. En fin, descubriendo en él el padre más de lo que el pobre mostraba, levántase, pídele las cartas, barájalas con sus propias manos, tórnalas a meter en las suyas, diciendo que juegue; así lo hizo sin perder más mano, desquitándose a bien pocas de cuanto había perdido (*Historia de la vida*, p. 200).

El texto en prosa que viene a continuación del dibujo aclara la importancia de este milagro en apariencia intrascendente. Pues en efecto, de lo que se trata es de la disposición del santo para ganarse a todos y tenerlos a todos por suyos «vistiéndose del traje y condición de cada uno para tirarle como celestial imán al bando de Cristo». Hay que subrayar la gravedad del vicio del juego, que era una verdadera obsesión en la época, de manera que resalta todavía más la capacidad santificante de Javier, que llega a sacar un bien del vicio. Este tipo de «fructuosas estratagemas» siguen la huella de San Pablo, citado en el propio texto. En la Primera a los Corintios se lee: «Híceme todo para todos, por salvar a todos», lema que encontramos referido a Javier en sermones, carros festivos y grabados.

Este milagro de los naipes (algunas veces con dados) llama la atención también del predicador Juan Martínez de la Parra que en un *Sermón panegírico a las virtudes y milagros de el prodigioso apóstol de la India* pondera cómo «aun de naipes sabe hacer prodigios»:

¿Qué admiran más, señores, que Javier tenga tal poder que alcance a poner segura fijeza en la infiel contingencia del naípe o que tenga tal virtud que con el juego, principio y causa de tantas condenaciones, sepa sacar la salvación de un perdido? ¿Cuál es mayor milagro: que aquel a pesar de la contingencia del naípe así desquite su dinero o que con aquel juego que antes lo tenía condenado con ese juego mismo así recobre su alma? (fol. 9r-v).

No creo que merezca la pena un comentario individualizado de estos sencillos grabados que deben leerse en conexión con sus complementos textuales, pero quizá sea útil reproducir alguno más, despojado de sus poesías⁶¹, como el de la fuga de sus perseguidores en una tabla o madero (Fig. 90).

Grabados similares a estos fueron ejecutados en una fecha que no puedo precisar por Geerard Donck⁶². Son veinticuatro láminas (*Summe apostolicae vitae P. Xaverii indiarum apostoli iconibus expressa*), de las cuales la mitad son muy semejantes a las del *Sacro Monte Parnaso*: el milagro de las llagas, la visión de la Virgen, levitación mientras predica, la expulsión de demonios, resucitación de muertos, la flagelación, ataque de los diablos, la huida en un tronco, consolaciones, espolique (Fig. 91), bautizo de un rey, la muerte. Diferentes son las otras doce. La primera de ellas coloca al santo con un crucifijo en medio de una estancia despidiéndose de la gloria mundana cuyas alegorías huyen en la parte inferior del óvalo mientras unos ángeles acuden por la parte superior con la palma y la corona. La tercera de la serie es la despedida de San Ignacio; la quinta, el sueño del indio a hombros; la sexta, la salvación del criado que cayó al río; la séptima, predicando a los

⁶¹ Los temas de los grabados son los siguientes: asunto 1, milagro de las llagas; asunto 2, rechazo del sueño lascivo; asunto 3, naipes; asunto 4, disuelve un peñasco; asunto 5, ataque de los diablos; asunto 6 milagro del cangrejo; asunto 7, expulsión de demonios; asunto 8, visión de la Virgen; asunto 9, detiene el sol; asunto 10, resucita muertos; asunto 11, se flagela en penitencia por un soldado; asunto 12, sirve de espolique; asunto 13, milagro del agua dulce; asunto 14, huye en un tronco por el río; asunto 15, bautiza a un rey; asunto 16, detiene la peste; asunto 17, Cristo de Javier; asunto 18, se ve gigante; asunto 19, levita mientras predica; asunto 20, consolaciones y asunto 21, la muerte.

⁶² Grabador flamenco 1652-1693. Activo en Amberes. Examiné los grabados de Donck en el Fondo Schurhammer: no se indica si son estampas sueltas o pertenecen a un libro. Números 2058-2082.

niños y destruyendo los ídolos; la décima, calma la tempestad; undécima, milagro de los badagas; la décimo quinta, predice la destrucción de Malaca; décimo sexta, el cangrejo y la número veinte es la disputa con los bonzos ante el rey de Bungo.

La serie angélica de Magnum consilium

En el fondo fotográfico Schurhammer se encuentran doce fotografías (once grabados más la portada), de un libro titulado *Magnum consilium*, cuya parte textual, si la tuvo⁶³, no recoge Schurhammer. No he podido localizar ejemplares de este volumen, de especial interés iconográfico porque en sus estampas se une gráficamente a San Francisco Javier con los nueve coros angélicos, lo cual es poco común. La fuente para esta iconografía mana de una devoción en la que se reconoce a Javier como *ángel del gran Consejo y del Auxilio*⁶⁴ y se relaciona con la Novena, en cuya práctica, como indica Trautson, canónigo de Trento, se ofrece para admirar e imitar la imagen de las virtudes angélicas:

Mientras se hace esta novena se lea alguna cosa de San Francisco Javier, para cuyo fin ponemos aquí, para cada día, sus angélicas virtudes para que el que las hubiere de leer las tenga a la mano, en las cuales ocurren muchas cosas para admirarlas y muchas también para imitar⁶⁵.

El motivo del Gran Consejo lo encontramos en este *Magnum consilium*, en *Divus Franciscus Xaverius S. J. Magni Consilii & Auxilii Angelus* y su traducción castellana *Método de la novena y decena*, cuya segunda

⁶³ El tamaño de las estampas y de la portada del libro (12x7 cm.) muestra, por otra parte, que se trata de un librito de bolsillo y que de tener texto se reduciría a muy breves indicaciones y oraciones sin posibilidad de mayores comentarios.

⁶⁴ La expresión «ángel del gran consejo» se aplica al Mesías en el texto de *Isaías* 9, 6, versión de los Setenta. Metafóricamente la adapta a San Francisco Javier, por ejemplo, el P. Briz Martínez, p.18: «caminando a donde lo enviaba el Romano Pontífice con título de su legado, de embajador de Dios, de apóstol y Ángel de su Consejo», donde parece (como en otros textos) contaminarse el sentido de Isaías con el concepto de consejo de nobles o *magnum consilium*, institución feudal.

⁶⁵ Trautson, *Método de la novena*, p. 79.

parte se titula *Consejos javerianos angélicos divididos por nueve días*, textos ya comentados en el capítulo de fuentes.

Aunque no conozco el «posible» texto que se corresponde con los grabados de 1698 la lectura de los que he mencionado es suficiente para explicar el sentido de los mismos.

Todos los grabados están firmados por C. Heiss *del.* y C. Weigel *sc.*⁶⁶.

La serie⁶⁷ se abre con el ángel custodio, *Magni Consilii Angelus custos*, que lleva en el pie una frase del salmo 33: «Accedite ad Deum et illuminamini» (Fig. 92). Un ángel de la guarda enseña a un niño, que bien puede ser alegoría del alma, de dónde viene la salvación. Con la mano señala la Trinidad que aparece en el cielo. Al fondo se ve una ciudad en llamas y a San Francisco Javier que rescata del incendio a una persona, ejerciendo de ángel custodio. La configuración iconográfica remite sin duda al sueño del indio etíope llevado a hombros, que significa los esfuerzos del santo para salvar a los gentiles. La lectura del grabado establece una relación simbólica entre el episodio hagiográfico y la virtud angélica representada.

Trautson, entre las distintas oraciones preliminares, propone la oración al ángel custodio como protección general contra toda tentación y asechanzas del demonio.

El primer día de la Novena está dedicado a los ángeles, a los cuales Dios encomienda «la guarda de los hombres», por lo cual San Francisco Javier es llamado ángel «por su pureza y porque guardaba a los hombres de muchos peligros de cuerpo y alma». En el desarrollo pormenorizado de los días de la novena Trautson glosa la pureza del santo remitiendo a distintos hechos de su vida, y la relaciona con la protección de la inocencia del alma, haciéndola corresponder con el tema del ángel custodio:

Tú, pues, elígelo por guarda de tu inocencia y director de tu alma para que no te extravíes del camino de la salvación y también para que si por tu fragilidad cayeres tengas quien te levante (*Método*, p. 84).

⁶⁶ Elias Christoph Heiss, 1660-1731, grabador alemán que se instaló en Augsburgo donde hizo numeroso grabados, especialmente retratos y de temas religiosos. Christoph Weigel, 1654-1725, grabador austríaco, fue además editor y comerciante. Grabó una notable número de estampas sobre la Biblia. Ver Bénézit, 1999.

⁶⁷ Fondo Schurhammer 2720-2730, cito con la numeración que lleva el grabado.

La jerarquía de los arcángeles está figurada en el segundo grabado por Gabriel: *Magni Consilii Angelus Gabriel* y el pie del *Eclesiástico*, 39: «Florete flores quasi lilium et dat odorem», que se refleja en el lirio que lleva en arcángel en la mano (Fig. 93). Al fondo San Francisco Javier arrodillado ante la Virgen Inmaculada. Los distintos elementos de la lámina justifican su coherencia a través de una serie de correspondencias ingeniosas. Gabriel posee una iconografía mariana puesto que es el mensajero de la Anunciación y el lirio es uno de sus atributos constantes. También Javier fue particularmente devoto de la Virgen y comparte el mismo atributo iconográfico con la Virgen y con el arcángel.

Como explica Trautson, si los arcángeles fueron elegidos particularmente de Dios como legados del reino de los cielos:

¿Quién, pues, prohibirá que San Javier se ponga en el número de estos, como a quien la eterna providencia de Dios eligió por particular vocación por legado de la militante Iglesia para el grande negocio de la conversión del nuevo mundo? (*Método*, p. 96).

El tercer grabado, *Magni Consilii Angelus ex Potestatibus* (Fig. 94), corresponde a las potestades, que en la Novena de Trautson se atribuyen al cuarto día. Es una discordancia normal, pues aunque cada día se coloca bajo la advocación de uno de los coros angélicos, el orden de los mismos varía en cada caso⁶⁸. La *suscriptio* procede del salmo 2: «Apprehendite disciplinam nequando irascatur Dominus». La imagen del ángel con el azote de Dios en la mano y el pie sobre la emblemática roca cuadrada se complementa con la del santo disciplinándose entre palmeras, escena que corresponde a lo sucedido en el palmeral de Cananor, bien documentado en las vidas⁶⁹ y recordado por Trautson:

⁶⁸ En la novena publicada en Barcelona por Giralt, traducción anónima de otra portuguesa, al tercer día corresponden los Tronos y las Potestades corresponden el sexto; en García el tercer día es para los Principados y Potestades el cuarto, etc.

⁶⁹ Hay dos episodios muy semejantes que pueden reflejarse en las mismas representaciones visuales: en uno de ellos un soldado se confiesa con San Francisco y recibe una pequeña penitencia, cumpliendo el santo por el pecador, disciplinándose en un bosque (ver por ejemplo Turselino, *Vida*, fols. 152-153); en el otro el santo se disciplina en presencia del pecador recalcitrante que impresionado por el hecho, accede a confesarse arrepentido (Turselino, *Vida*, fol. 310). Los dos ca-

Había un soldado que estaba tan empedernido con los pecados de muchos años, que por ningunos avisos quería moverse a el arrepentimiento de tan graves culpas, con que se dañaba a sí y a otros, pero desnudando Javier la espalda a su vista se esgarra el cuerpo con tan crueles azotes que ablandando el corazón de piedra de aquel soldado empedernido en pecados se arrojó a los pies de Javier ofreciéndole que él haría penitencia con tal que él dejase de hacer aquella carnicería (p. 156).

Es un ejemplo excelente de la correspondencia entre ilustración, texto y aplicación didáctica. Leemos en el *Método de la novena* un pasaje que parece descripción del mismo grabado:

El salmista rey introduce al ángel de las Potestades armado de el azote del Señor, amonestándonos así a hacer frutos dignos de penitencia: «Coged la disciplina, porque en algún tiempo no se enoje el Señor» [...] cuando no solo con palabras exhortaba a la penitencia sino que él mismo castigaba con un género muy áspero de vida los más leves defectos propios y los pecados ajenos y ablandaba con su ejemplo a los pecadores más endurecidos reduciéndolos a mejor vida (p. 151).

El grabado y el texto coinciden incluso en la misma cita bíblica.

Las Dominaciones aparecen en el cuarto grabado (*Magni Consilii Angelus ex Dominationibus*) (Fig. 95) y en el sexto día del *Método* que uso para la comparación. Al pie: «Peccata tua eleemosynis redime». (Redime tus pecados dando limosna) interpretación de Daniel de los sueños del rey Nabucodonosor (*Daniel*, 4, 24). El concepto de dominación se aplica en la imagen del ángel al dominio de los propios afectos, y se expresa visualmente por la corona, el cetro y el desprecio de las riquezas que se derraman de un cofre en el suelo bajo su pie izquierdo. El paralelo con San Francisco se explica en el texto que ven-go citando:

San Javier, ángel de las Dominaciones del gran Consejo y Auxilio. ¡Oh, qué perfectamente dominaba sus pasiones!, especialmente a su propia voluntad, por medio de una exactísima obediencia conociendo la voluntad divina en el mandato de sus superiores (p. 206).

Los dos se ambientan en un bosque; el segundo, se suele precisar, en un palmeral. Resultará a veces difícil ante un cuadro o grabado decidir a cuál de los dos puede referirse. Trautson para el ejemplo de arriba se refiere al segundo caso.

En el comentario de la novena se dan varias demostraciones del dominio que ejerce el santo sobre las pasiones y debilidades y se recuerdan el enfermo de las llagas con el que vence la repugnancia, el escribir de rodillas a San Ignacio y la obediencia después de muerto, al dejarse cortar el brazo para llevar a Roma la reliquia.

La escena secundaria contiene a San Francisco Javier vestido de peregrino dando limosna a un tal Jerónimo Fernández de Mendoza, caridad que también se incluye en la *Vita iconibus*, y que recogen muchos textos, de los cuales cito ahora un pasaje de *El príncipe del mar*:

navegaba un soldado llamado Jerónimo Fernández de Mendoza de Coromandel, donde San Francisco se hallaba, a la costa opuesta de occidente, cuando acercándose ya al Cabo de Comorín, asaltado su bajel de otro de piratas malabares fueron apresados todos [...] salió salvo pero desnudo a la playa. Volvió a Coromandel, y para remediar su necesidad se dio a pedir limosna y a contar su desgracia. Lo hizo así con San Francisco Javier, pero el santo, que solo era rico de afectos, echando la mano a la faltriquera con movimiento de piedad y hallándola vacía le despidió deseándole mucho bien [...] enternecieronse las piadosas entrañas de ver volver las espaldas sin alivio al afligido navegante y poniendo los ojos en el cielo y la confianza en Dios lo volvió a llamar y metiendo segunda vez la mano en donde la primera la sacó con cincuenta monedas parte de plata y parte de oro y de una estampa nunca conocida ni vista en la India dióselas todas al pobre diciéndole: «Hijo, pues Dios os las envía, llevadlas y callad» (p. 53).

El quinto grabado (Fig. 96) trata la virtud de la humildad. Lleva por encabezamiento *Magni Consilii Angelus ex Virtutibus*, y por pie: «Humiliamini sub potenti manu Dei, 1 Petri, 5, v. 6» (Así pues, humillaos bajo la poderosa mano de Dios).

En el dibujo se ve una Virtud coronada que lleva en una mano la trompeta (que ha de llamar al juicio)⁷⁰ y en la otra una balanza con la espada y el ramo de oliva, símbolos de la justicia y la misericordia

⁷⁰ Es la trompeta del juicio final de la que habla San Jerónimo (*Patrología latina* de Migne, t. 22, columna 354). Comp. Mateo, 24, 31; San Pablo 1 Corintios, 15, 52; 1 Tesalonicenses, 4, 15... Es motivo tópico en las descripciones o alusiones al juicio final. En las representaciones pictóricas el ángel con la trompeta era elemento exigido incluso por el decoro de la composición. Ver Pacheco *Arte de la pintura*, libro II, cap. III.

de Dios, respectivamente. Al fondo San Francisco bautiza a unos reyes que han dejado las coronas en el suelo.

El texto de la novena, renunciando a glosar todas las virtudes, «pues cada cual de ellas pedía un volumen muy grande», se ciñe a celebrar su humildad en todas las variedades y matices:

En todas las partes del mundo ejercitó de mil modos esta virtud en grado perfectísimo, para con toda suerte y condición de hombres; para con los pobres, los encarcelados, los niños, y aun para con los mismos esclavos e infieles (p. 177)

La estampa *Magni Consilii Angelus ex Thronis* se comenta en el pie con un texto doble: uno de San Pablo «Patientes estote ad omnes» (1 *Tesalonicenses*, 5, 14) y otro de San Lucas, 21, «In patientia vestra possidebilis animas vestras», referidos esta vez a la virtud de la paciencia (Fig. 97). Es otro de los casos en los que más clara se advierte la relación entre estampa y texto, donde se lee:

San Francisco Javier, ángel de los Tronos del gran Consejo y Auxilio, que descansaba sobre todas las cosas del mundo en solo el Trono de la Cruz y de la paciencia (*Método*, p. 234).

El capítulo correspondiente diserta sobre la imagen de la cruz como trono, estableciendo el paralelo con la jerarquía angélica cuya función es la de «asiento de su majestad y de su gloria»⁷¹. En el grabado un ángel sostiene la cruz con la inscripción «Thronus Patientia», que coincide con el epígrafe asignado en el *Método* al séptimo día de la novena. En la imagen secundaria referida a San Francisco se pinta el acoso y golpes que le dieron los demonios cuando hacía oración, como se dice en el texto:

a las persecuciones de los hombres, se llegaban los azotes de los demonios, los cuales muchas veces atrocísimamente le maltrataron como al mayor enemigo suyo, especialmente en Meliapora habiendo velado toda la noche el sepulcro de santo Tomás primer apóstol de las Indias (*Método*, 238).

⁷¹ San Isidoro *Etimologías*, 7, 5, 21 explica que se llaman Tronos porque ante ellos está sentado el Creador.

En la parte superior entre nubes destaca el trono de Dios.

El séptimo grabado, *Magni Consilii Angelus ex Principatus* (Fig. 98), lleva una cita de 1 Juan, 2 «Nolite diligere mundum neque ea quae in mundo sunt», y se dedica al desprecio del mundo. El ángel, con capa de armiño y coronado, mira hacia lo alto mientras señala con sus manos todos los objetos que expresan las glorias humanas mezclados con los símbolos de su vanidad. En realidad la parte inferior del dibujo obedece al género *vanitas*: se advierten una armadura con casco y espada, un cañón con balas, y una bandera, que expresan la gloria militar; un libro y una paleta con pinceles que aluden a las glorias de las letras y las artes... y mezclados con los anteriores, los símbolos de lo vano y lo frágil: una calavera, un reloj de arena, una máscara y una corona de laurel deshecha. Al fondo el santo en el momento de la consagración levita, olvidado de toda consideración terrena, de espaldas a los motivos señalados y con la mirada en la misma dirección que la del ángel.

El fenómeno de la levitación explicita su sentido en el texto:

Con razón llamará angélico espíritu de los Principados a San Francisco Javier cualquiera que entienda por la presente lección cómo él haya sacudido el yugo del Príncipe del mundo con el generoso menosprecio de todas las cosas terrenas y cómo haya hollado con sus pies la vanidad del siglo, de suerte que elevado sobre el orbe nada haya deseado que el hereditario Principado de los Cielos (p. 121).

En *Magni Consilii Angelus ex Cherubin* (Fig. 99) el lugar del evangelio es la carta de San Pablo a los Colosenses 3, 2: «Quae sursum sunt sapite non quae super terram». El querubín que ocupa la parte central lleva un libro en la mano, una estrella en la cabeza y una vestidura llena de ojos: todos son elementos que simbolizan la sabiduría y que remiten a la etimología habitual de querubín, nombre que se interpreta, como escribe San Isidoro (*Etimologías* 7, 5, 22) plenitud de ciencias «ex hebreo in linguam nostram intrerpretantur scientiae multitudo [...] cherubin id est plenitudo scientiae apellantur». Como explica el mismo San Isidoro tal plenitud de conocimiento procede de que son las jerarquías más cercanas a Dios y por tanto las más elevadas de todas.

En la escena de fondo está Javier predicando la palabra de Dios, es decir comunicando la sabiduría de las cosas divinas a sus oyentes. La

justificación iconográfica se refuerza a través del texto de San Pablo que pertenece a la predicación que el apóstol dirige a los gentiles. Además, según glosa el *Método* tuvo Javier los dones propios de los querubines: unión con Dios, don de profecía, don de lenguas...

El noveno grabado (Fig. 100) corresponde al último día de la novena en el libro de Trautson. Lo encabeza la leyenda *Magni Consilii Angelus ex Serafin* y lleva al pie el texto del *Apocalipsis*, 3, 18: «Suadeo tibi emere a me aurum ignitum probatum, ut locuples fias». De nuevo destaca la sólida correspondencia entre los componentes: serafín se interpreta como ‘ardiente’, etimología que se refiere al fuego de la caridad, que es precisamente el aludido en el texto apocalíptico del pie. En el grabado un serafín ofrece al cielo un brasero con un corazón ardiendo y otros muchos corazones en llamas que se elevan entre el humo del incienso.

Al fondo tenemos la escena de la muerte en su forma habitual, pero el texto del *Método* establece con más detalle el fácil paralelo entre los serafines y Javier:

Aunque ninguna virtud hubo que no resplandeciese con especial luz en San Javier, entre todas, no obstante (dice la bula de su canonización) particularmente resplandeció la caridad, como estrella de la mañana, para como un humano serafín consumirse en el amor de Dios con nuevas y nuevas llamas sin aniquilarse (p. 284).

La serie se completa con un décimo grabado (*Hic est qui multum orat pro populum*) de la apoteosis de la Santa Cruz (Fig. 101), rodeada de los coros de ángeles y San Francisco en acto de adoración sobre una nube. El pie del grabado («Fiat misericordia tua, Domine, super nos quem ad modum speravimus in te») es un fragmento del *Te Deum*.

La ciudad amurallada de la parte inferior parece significar la Iglesia militante, cuyos fuertes muros se oponen al mal y a la Babilonia de la corrupción. La alegorización de la Iglesia a través del motivo de la fortaleza, que se presenta como un alcázar que erige sus defensas frente a las asechanzas del diablo es muy numerosa en el terreno emblemático. Núñez de Cepeda⁷² en sus *Empresas sacras* (empresa XXXVIII) trae una ciudad amurallada, jalonada con torres de vigía, que es la ciudad de Dios, la Iglesia, y comenta:

⁷² Ver R. García Mahiques, 1988, pp. 151-153.

Son los templos fortalezas levantadas contra el poder de las huestes infernales, armerías del cielo, puertos de seguridad en las borrascas del siglo [...] Son en la tierra los palacios de la divinidad tronos majestuosos en que da sus audiencias y despacha nuestros memoriales el Salvador, y teatros festivos en que hace alarde de su poder y magnificencia...

En las instrucciones del *Método*, el décimo día se dedica precisamente al culto de la cruz y de la pasión de Cristo, y se recuerda la visión de las cruces que simbolizaban para San Francisco los trabajos que le esperaban en su tarea misionera, y otros episodios de la vida del santo relacionados con la cruz: las meditaciones ante el crucifijo, la cruz de santo Tomás apóstol en Meliapor, las curaciones que obró con el crucifijo, etc.:

De tal suerte se llevó la cruz los amores de Javier que adonde quiera que iba siempre la llevaba por particular compañera. Llevábala siempre pendiente del cuello y puesta sobre el corazón, para que siempre que el corazón se movía también se incitase al amor. En cualquiera parte iba fijando cruces, como erigiendo banderas contra la idolatría [...] en ninguna parte estuvo Javier en donde como memorias de su presencia no dejase puestas algunas cruces (pp. 327-328).

Las múltiples conexiones que pueden unir conceptualmente textos e imágenes en estas redes iconográficas se ejemplifican una vez más en la curiosa coherencia entre grabados y comentarios del *Magnum consilium*, Trautson, y otros materiales relacionados: Trautson, para ilustrar la ardiente caridad de Javier, recuerda la visión de doña Marina de Escobar (cuya biografía escrita por el jesuita P. Luis de la Puente⁷³ lleva en su portada a San Francisco, a quien se le apareció «con semejanza de un oro hermosísimo, en señal de su inexplicable caridad y con el corazón que le ardía a modo de divino carbón» (p. 284), oro que encontramos purificado por la llama de la caridad en el pasaje antes citado del *Apocalipsis*, lo mismo que corazón ardiente en el grabado de *Magnum consilium*.

⁷³ *Vida maravillosa de la venerable virgen doña Marina de Escobar*, Madrid, Francisco Nieto, 1665.

David Nesselthaler

David Nesselthaler⁷⁴ graba en *Hülff in der Noth...* Viena, 1720 doce estampas de estructura generalmente tripartita para la devoción de los diez viernes: una escena central que ocupa la mayor parte de la lámina lleva en la parte superior un momento de la pasión de Cristo y en la inferior uno de la vida de Javier. La primera y la última carecen de las escenas secundarias, y la estampa del tercer viernes lleva dos en la parte inferior, con lo cual suman veintitrés los motivos referidos a Javier que se integran en esta serie de pequeñas viñetas (doce y medio por seis cm)⁷⁵.

La que sirve de portada especifica la devoción de los diez viernes para la que ha sido preparada la serie. En la parte superior San Francisco sobre una nube adora a Cristo en la cruz entre rayos luminosos y en la parte inferior aparecen algunos fieles devotos. La última presenta al santo en un óvalo rodeado de ángeles con distintos símbolos en las manos: lirio, corona de laurel, calavera, llama, pájaro, cruz, flecha... que evocan distintas virtudes. La figura del ángulo inferior podría identificarse con el etíope del sueño por su color y por la sombrilla.

Además de la primera y la última, las estampas recogen la salvación milagrosa en un naufragio, el rechazo del sueño lascivo, milagro de las llagas, apaleamiento de los demonios, flagelación penitente por un soldado, disputa con los bonzos en Bungo, resurrección de un muerto, curación y limosna milagrosa, muerte y aparición milagrosa a los fieles. En las miniaturas inferiores se reproducen entre otros el milagro de los tigres, el del cangrejo, el sueño del etíope, la anécdota del espolique, una resurrección, la fuga de los badagas, el castigo de Tolo, etc. En las superiores hay escenas del Gólgota, Cristo ante Pilatos, encuentro con la Verónica, burlas a Cristo, la coronación de espinas, etc.

Algunas de ellas ofrecen variantes de motivos habituales. En la ilustración del segundo viernes que tiene por motivo el sueño lascivo rechazado Nesselthaler ha materializado la lucha interior en las figuras contrapuestas de un demonio con una antorcha en su mano y un ángel que lleva la emblemática azucena (Fig. 102).

⁷⁴ Grabador alemán, nacido en Augsburgo en 1695, hizo estampas religiosas y escenas de género. Bénézit, 1999.

⁷⁵ Fondo Schurhammer, números 2678-2689.

No he localizado otras representaciones con este ángel de la castidad, que bien pudiera obedecer a la tradición emblemática de la elección del alma entre el bien y el mal, adaptada formalmente a este sueño de San Francisco.

En alguna ocasión se establece un paralelismo perceptible entre la escena central y las secundarias. Para el cuarto viernes se propone ante el lector una meditación sobre la resistencia de San Francisco Javier frente a los demonios que le azotan cuando está en oración delante de la Virgen⁷⁶. Aquí la relación con la escena superior de la pasión de Cristo (los azotes en la columna) es clara. Sin embargo para el bautismo de varios gentiles de la cartela inferior no consigo hallar la relación, que quizá constara en el comentario devocional. Algo parecido se puede decir de la quinta estampa (Javier en el palmeral asume la penitencia por el soldado), cuyas escenas secundarias se ocupan del milagro del cangrejo y de Cristo ante Pilatos, motivos que muy lejanamente se podrían conectar con el principal. En el sexto viernes, para el cual Nesselthaler sigue esquemas formales instalados desde hacía ya un siglo en los repertorios grabados, la predicación de Javier hace huir a los bonzos de Bungo, igual que huyeron los badagas en otra ocasión.

Como se habrá advertido no siempre se observa la coherencia entre los motivos de cada página. En el Fondo Schurhammer solo se guardan las ilustraciones y no he conseguido localizar ningún ejemplar con los textos de la decena en los que probablemente se establecía la relación entre las tres escenas de cada lámina. Como se ha visto en otras ocasiones a menudo esta relación es producto de una asociación ingeniosa o de una aplicación cuya arbitrariedad intenta anular o paliar el texto.

Aunque es difícil encontrar muchas de estas publicaciones, de formato popular y frágil, sin duda tuvieron difusión abundante, y sirvieron para extender tanto la devoción como las fórmulas iconográficas. El cuadro de Juan de Miranda del Santuario del Cristo de la Laguna de Tenerife⁷⁷ tiene una disposición muy parecida a las serie de Nesselthaler (Fig. 103).

⁷⁶ Ver el texto citado en el comentario de *Magnum consilium*.

⁷⁷ García Gutiérrez, 2005, p. 119.

Otras series menos relevantes

Hay otras dos serie menos relevantes que recopiló también el P. Schurhammer y que merecen algunas palabras.

De muy escasa calidad son diez pequeñas estampas de Gaspar Huberti, que contienen: el milagro de las llagas; la difusión del Evangelio en ambos mundos; una peculiar interpretación del sueño premonitorio de los trabajos (recoge en una bandeja cruces que caen del cielo y vierte de otra rosas que también caen de lo alto); catequesis de los niños con la campanilla y entrega de rosarios; el milagro del pozo; escribiendo de rodillas a San Ignacio; comiendo con el rey de Bungo; resucitando a un muerto cogiéndole de la mano; escena de la muerte; y veneración del cuerpo incorrupto.

Lo más curioso de esta serie es quizá la inserción de algunos elementos simbólicos o emblemáticos como los dos globos terráqueos del segundo grabado, o las dos bandejas contrapuestas de cruces y rosas en el tercero.

Michiel Van Lochon grabó seis estampas con pies en verso francés. En la primera San Francisco convoca a todas las gentes a oír el Evangelio, la segunda, tercera, quinta y sexta son variaciones del motivo del fuego divino que inflama el corazón del santo: un ángel arroja dos rayos a Javier en la segunda estampa; dos vientos contrapuestos intentan en vano apagar el ardor divino en la tercera; la quinta refleja el motivo del «Satis est» y en la sexta el mismo Dios desde una nube envía llamaradas al santo que lo observa recostado en un árbol, escena que evoca la muerte. En la cuarta vemos al santo en medio de una tempestad sobre una tabla rota, pero también se advierte que frente al agua tempestuosa conseguirá la victoria la llama que asoma por su pecho. Como se ve el eje unificador de la serie de Lochon es este símbolo del fuego divino.

Terminaré este apartado mencionando otra serie que ha sido estudiada por Schurhammer⁷⁸ y García Gutiérrez⁷⁹. En la imprenta de la familia Guasp de Mallorca aparecen unas cuantas estampas populares, cuya importancia me parece en general muy sobrevalorada por Schurhammer, tanto en lo que se refiere a su calidad (bastante redu-

⁷⁸ Schurhammer, 1965.

⁷⁹ García Gutiérrez, 2005, pp. 31-40.

cida), como a su capacidad de difusión de los modelos iconográficos. El mismo jesuita demuestra que las estampas de Guasp proceden de fuentes anteriores de mejor calidad, como se podrá comprobar si se comparan las ilustraciones que aduce García Gutiérrez en su comentario. No se puede sostener la fecha de 1622 para la creación de este conjunto, ya que es obvio que no hace sino copiar de otros grabadores anteriores, como ya afirman los mismos Schurhammer y García Gutiérrez.

El Compendio della vita y la Vida iconológica de Gaspar Juárez

La *Vida iconológica del apóstol de las Indias, San Francisco Javier*, es uno de esos libros pedagógicos que utilizan las imágenes visuales como mecanismo de enseñanza y de incitación emotiva para el receptor. Es la adaptación en español de una versión italiana anterior, *Compendio della vita*, a la cual traduce y completa el jesuita Gaspar Juárez⁸⁰.

Nació Juárez el 15 de julio de 1748 en Santiago del Estero, Argentina. Fue ordenado sacerdote en 1761, y ejerció un tiempo como profesor de filosofía y teología, destacando especialmente en sus trabajos de naturalista e historiador. Cuando en 1767 llega a Buenos Aires la orden de expulsión (decreto firmado por Carlos III el 20 de febrero de ese año), Juárez se embarca con otros compañeros hacia Europa, y después de unos meses en Córcega se instala en Faenza, donde continúa enseñando en el seminario que allí abrió la Compañía. El exilio se hace más penoso cuando Clemente XIV firma en 1773 el breve *Domínus ac Redemptor* suprimiendo la Compañía de Jesús. Después de una etapa en Roma pasa a la Rusia Blanca, donde hay cierta actividad de miembros de la extinta Compañía, y muere en el Gesù de Roma en 1804, sin haber podido cumplir su deseo de regresar a América.

⁸⁰ Ver mi edición de 2004, cuyo prólogo reviso y adapto en estas líneas. Me refiero a la *Vida* de Juárez principalmente, y no al compendio italiano que le sirve de modelo porque la versión española intensifica las cualidades pedagógicas que me interesa subrayar para este tipo de uso iconográfico, y porque las estampas son las mismas. Agradezco a Xavier Añoberos el facilitarme un ejemplar de su biblioteca javeriana para hacer la edición y el estudio de la *Vida*.

No procede examinar por extenso el asunto de la expulsión de los jesuitas de los territorios hispanos, pero conviene establecer un pequeño esbozo que ayude a entender el contexto histórico y religioso de la *Vida iconológica*.

En 1767 Carlos III firma la pragmática de expulsión de la Compañía de sus reinos, como parte, según apunta Andrés-Gallego⁸¹, de una política regalista que se inspira en la concepción absolutista del poder concretada durante el siglo XVIII en el llamado *Despotismo ilustrado*. A través de numerosas vicisitudes la Compañía intenta salvar estas etapas difíciles, hasta su restauración, iniciada oficialmente en 1801 con el breve *Catholicae fidei* y culminada en 1814 con la bula *Sollicitudo omnium ecclesiarum* de Pío VII.

En verdad, la recuperación fue emprendida inmediatamente después de 1773. Un hito en este proceso fue el *placet* de Pío VI en 1783 a las actividades de los jesuitas en la Rusia Blanca, donde había sobrevivido un grupo, pequeño, pero muy importante en su función de nexo entre la primera Compañía y la renacida. Significativa también es la apertura en 1797 de un noviciado en Colorno para formar a jóvenes italianos en el espíritu ignaciano.

En este contexto de recuperación, el P. Juárez, que —no se olvide— había estado en Rusia Blanca, donde sin duda participaría de la atmósfera de resistencia y restauración característica de este núcleo, publica la *Vida iconológica*. Se trata, en definitiva, de mostrar a los lectores un santo cifra de virtudes, paradigma del catolicismo militante al servicio de la Iglesia y sobre todo, cofundador de la Compañía de Jesús.

El libro se organiza en 24 capítulos, cada uno de ellos en torno a un grabado que ilustra un motivo de la vida del santo desde el nacimiento hasta la muerte. Lleva además una dedicatoria preliminar a «la nación española europea y americana», cuatro páginas dirigidas al *devoto lector*, y un epílogo que consiste en la *Cristiana y santa jornada* escrita por San Francisco Javier.

La dedicatoria explica que este pequeño volumen que aparece en Roma en 1798 en la imprenta de Miguel Puccinelli, es en realidad una traducción (con ciertas modificaciones) del *Compendio della vita di S. Francesco Saverio della compagnia di Gesù*, publicado en 1793 en la

⁸¹ Ver Andrés-Gallego, 1995.

misma ciudad y por el mismo impresor. La parte que no sufre ninguna modificación es la de las imágenes que determinan el título de *Vida iconológica*, las cuales reproducen exactamente las planchas de la edición italiana, conservando incluso los pies de grabado en italiano.

Para comprender el proceso editorial de la *Vida iconológica* conviene repasar someramente el del *Compendio della vita* que es su modelo. El autor⁸² del texto del *Compendio* —que no se precisa en ninguna de sus páginas ni se nombra en las aprobaciones— lo redacta en forma de resumen de la vida de San Francisco Javier escrita por el padre jesuita Giuseppe Massei⁸³.

Este compendiador⁸⁴ cuenta en el prólogo que «quien pensó el año pasado en hacer una edición de la vida de S. Luis con los hechos de su vida más importantes representados en grabados, ha pensado hacer este año una similar de la vida de San Francisco Javier, y así como de aquella me pidió hacer una sucinta relación así también ha deseado que la hiciese yo mismo en esta». El relator expone a su comitente la dificultad de la empresa teniendo en cuenta la mayor vastedad de la materia, pero por fin no pudiendo él afrontar una edición más costosa, «juzgamos mejor para gloria del santo y provecho de las almas hacer esto poco que no hacer nada»⁸⁵.

Efectivamente, en 1792 Michele Puccinelli había publicado un *Compendio de la vita di S. Luigi Gonzaga*, sacada de una vida del padre Virgilio Cepari, y un proyecto semejante es el que impulsa la publicación del libro sobre San Francisco. El sistema en los dos compendios es el mismo: resumen de otras vidas más extensas acompañado de grabados y al final un escrito del santo protagonista.

Los dos se publican a costa de Niccola d'Antoni, impresor de grabados. Parece que la iniciativa de la empresa la tuvo este estampador, que se encargaría seguramente de los grabados.

⁸² Azcona (1952, p. 216) da como autor de este compendio a Felipe María Salvatori, sin más razones. En ningún lugar del volumen italiano ni en el español de Juárez se menciona este nombre.

⁸³ La *Vita di S. Francesco Saverio della Compagnia di Gesù, apostollo dell'Indie* de Massei tiene según Azcona (1952) varias ediciones en Florencia, en Venecia y Roma a lo largo del siglo XVIII.

⁸⁴ Traduzco del italiano algunos pasajes del prólogo de Puccinelli.

⁸⁵ *Compendio della vita di S. Francesco Saverio*, p. IV.

El padre Gaspar Juárez pone un prólogo nuevo en su versión, donde reconoce que usa uno de esos útiles libros «con las imágenes de los fastos más célebres de los santos, para que con su vista se promueva la devoción y la piedad», refiriéndose al libro editado en 1793 que es «el mismo que yo ahora reproduzco». Si bien introducirá algunas alteraciones en el texto, no sucede lo mismo con las estampas, ya que utiliza las mismas («Las imágenes o estampas son las mismas»), cosa natural, pues el libro se imprime en la misma oficina de Puccinelli. Las estampas se las ha facilitado el compendiador de la primera publicación, al cual califica Juárez, aunque sin nombrarlo, de «amigo y consocio» y además de incitador de esta nueva versión española:

Como estas [las imágenes] son lo más apreciable de este libro y representan los principales hechos heroicos del santo, por esto la llamo *Vida iconológica*, esto es, vida descrita en imágenes o estampas. Estas me las ha hecho suministrar el mismo autor de aquella vida, que es amigo y consocio, quien me estimuló juntamente para que redujese al castellano la narración de la historia de la vida del santo y explicación de los hechos contenidos en las estampas, puesto que yo deseaba se publicase el libro en los dominios de España. Con todo eso y aunque yo pongo todo lo principal que refiere este autor en italiano, no es una mera traducción la mía. Añado otros hechos más, sacados de los procesos de su canonización y de otros autores de la historia de la vida del santo, como se puede ver fácilmente.

Sí hay que constatar una pequeña alteración relativa a los grabados: la desaparición de un retrato de San Francisco inmediatamente anterior a la «Giornata cristiana e Santa», retrato que no recoge Juárez.

Ya he señalado que Juárez introduce algunas modificaciones desde la misma dedicatoria. En el resto del libro, como es habitual también en las refundiciones, se aplica la técnica de la amplificación. En Juárez este mecanismo da lugar a una obra de aproximadamente doble extensión del compendio original. Aunque el número de páginas viene a ser casi el mismo, el tamaño de la caja de impresión, mucho mayor en la versión española, permite a Juárez introducir una serie de añadidos y modificaciones que dan una fisonomía particular a su obra.

En general lo que hace Juárez es añadir corolarios de cierta extensión al final de cada capítulo, haciendo una aplicación didáctica general del suceso relatado en la vida del santo, de modo que el lector pueda sacar su enseñanza más fácilmente.

Baste como muestra la adaptación de los primeros capítulos. Si se coteja el primero en el original italiano y la traducción de Juárez se advierte entre las modificaciones menores la fuerte insistencia en el ambiente cristiano familiar (pp. 1-2) y la difuminación de ciertas expresiones del italiano que apuntaban a la «grande parzialità di affetto» que sentían sus padres respecto a Javier, benjamín de la familia, y que en español podía connotar cierta idea de ‘injusticia’ en relación con los otros hermanos⁸⁶. Introduce Juárez elementos de «autoridad» para su argumentación, en particular una paráfrasis de la bula de canonización (p. 2) donde se menciona la rectitud de la vida del santo, que «desde sus tiernos años anduvo perfectamente delante de Dios», texto que da pie a una glosa del compendiador. Ya en este primer capítulo aplica una tendencia general en todo el libro: el añadido al texto italiano de una serie de imágenes poéticas, comparaciones o metáforas que refuerzan las ideas expuestas: así, San Francisco pasa en medio del fuego de los vicios juveniles como la zarza de Moisés, que ardía sin consumirse, o «se conservó puro y limpio en medio de tantas impurezas como la perla preciosa entre las inmundicias» (p. 2).

Pero lo más característico de la adaptación es la pedagógica sistematización de las conclusiones de cada capítulo. De esta forma las tres maneras en las que San Francisco cooperó diligentemente a la gracia divina que se mencionan en el texto italiano⁸⁷ se convierten en un catálogo preciso ampliado de cinco puntos ofrecidos realmente a la meditación del receptor, como explicitan las glosas y comentarios de Juárez:

Lo 1 con haber sido desde niño muy obediente y rendido a sus padres y maestros, y con haber correspondido siempre a la buena educación y enseñanza que le dieron; pues a los hijos obedientes y humildes promete Dios sus bendiciones.

Lo 2 con haber estado siempre aplicado al estudio y haber evitado constantemente la ociosidad. Así como es difícil encontrar juventud casta sabia, si es ociosa, así también es fácil de ser escogida de Dios la que empleada en sus estudios cumple con sus obligaciones.

⁸⁶ Juárez dice solo que «le criaron sus padres como a benjamín» (p. 1).

⁸⁷ «Primo collo schivare la conversazione di compagni cattivi [...] secondo colla grande applizzazione allo studio [...] terzo finalmente colla frequenza de' sacramenti» (texto italiano, p. 4).

Lo 3 con huir las malas compañías. Estas son la peste y contagio de los jóvenes: los díscolos y libertinos se deben huir de los que se aplican al estudio como animales venenosos que aponzoñan el cuerpo y el alma. Así los huía San Francisco Javier cuando estudiaba. Su única compañía fue un estudiante llamado Pedro Fabro, que era modesto, virtuoso y muy aplicado al estudio, y que después se hizo también de la Compañía de Jesús.

Lo 4 con el uso y frecuencia de los sacramentos. Así en su propia casa paterna, como en el colegio de Santa Bárbara en París se confesaba y comulgaba muchas veces, especialmente en las festividades de Jesucristo y de su madre santísima. Estos dos sacramentos son para todos, y singularmente para los jóvenes estudiantes, manantiales de gracias que les preservan de los males, y un eficaz antídoto que les sana del veneno de las culpas.

Lo 5 con la oración a Dios, con la meditación de las eternas verdades, y finalmente con la tierna devoción a María Santísima. Estas fueron las tres armas poderosas con que se defendió Javier desde joven contra el común enemigo en público y en lo secreto de su aposento. Estas las tres fuentes de aguas vivas con que regó y mantuvo siempre frescas las azucenas de su virginal pureza e inocencia bautismal, como nos lo representa su imagen.

El último párrafo de la versión de Juárez (las últimas 25 líneas del capítulo) es totalmente nuevo. La intención de enseñanza generalizada es obvia desde la misma selección léxica: «Admirable ejemplar de virtudes es San Francisco Javier», que enseña el camino de la santidad, quizá no asequible a todo el mundo en la medida en que lo es a un santo, pero aspiración legítima para todos. El texto incluye el consejo o recomendación específicos al lector de «este siglo» (el del mismo P. Juárez):

Admirable ejemplar de virtudes es San Francisco Javier en su juventud para todos; pero especialmente para los jóvenes que son llamados de Dios al sacerdocio y al ministerio apostólico. Es verdad que es alto y sublime el monte de la santidad, pero todos debemos aspirar a ella, según el estado en que cada uno se halla. No es inaccesible para los que comienzan a subirlo desde su niñez y juventud grado por grado, esto es, de virtud en virtud, y al mismo tiempo estando atentos a los divinos auxilios para corresponder a ellos, como lo hizo San Francisco Javier. De otra suerte estando en medio de las disoluciones de este siglo, de tantas ocasiones, peligros y corrupción de costumbres, será muy difícil o imposible conservar ilesa la virginal pureza y la inocencia bautismal, como conviene a la dignidad del cristiano, y mucho más a la del ministro del santuario.

Tengamos siempre presentes aquellas cinco condiciones de la niñez y juventud de San Francisco Javier, esto es, obediencia a los padres y maestros, aplicación al estudio, frecuencia de sacramentos y sobre todo verdadera devoción a la reina de las vírgenes, María Santísima, si queremos conservarnos puros y libres de todo pecado, que es la muerte del cuerpo y del alma.

Las mismas categorías de adaptaciones se rastrean en todos los capítulos, que en Juárez terminan en reflexiones doctrinales extraídas de la vida de San Francisco.

El «inventor» y dibujante de la mayoría de los grabados (todos menos el XI y el XIV que pertenecen a Giuseppe Cades) es Stefano Piali (o Piale)⁸⁸.

Los grabadores que ejecutan las planchas son en total seis⁸⁹, que listo por orden de cantidad de planchas correspondientes:

Fontana (nueve grabados, caps. II, III, VI, VIII, IX, XIV, XVI, XIX, XXII),

Folo (seis grabados, caps. IV, V, VII, X, XII, XXIV),

Petrini (cuatro grabados, caps. XV, XVII, XX, XXIII),

Dassori (tres grabados, caps. XI, XVIII, XXI),

Leonetti (un grabado, cap. I) y

Cunego (un grabado, cap. XIII).

El título del capítulo primero, como es habitual en todo el libro, traduce el pie del grabado original italiano, centrado en la virtud de la pureza, en contraposición a la vida disoluta de los compañeros de estudios. El texto, sin embargo, no se ciñe exclusivamente a la «ino-

⁸⁸ Piale nació en Roma hacia 1753 y murió en 1835. Discípulo de Caccianiga fue grabador de escenas de género. Cades autor de los dibujos para dos de los grabados, nació en Roma en 1750 y murió en 1799, y fue pintor y escultor además de grabador. En 1786 ingresa en la Academia de San Lucas. Entre sus obras figura parte de un altar de San Benito en Turín, un San José de Cupertino para la iglesia de los Santos apóstoles —su primer trabajo importante en Roma— y diversas pinturas en Villa Borghese y otros lugares. Grabados notables suyos son los de *Cristo besando a los niños* y la *Muerte de Leonardo*. Se conserva un autorretrato en la Academia de San Lucas.

⁸⁹ Para unas sucintas notas biográficas y de la obra de estos grabadores remito a mi edición citada, donde se hallarán también comentarios más amplios de las estampas.

cencia bautismal» del santo, sino que constituye un pórtico a modo de presentación general de un conjunto de cualidades, en parte resultado de una educación familiar y religiosa óptima. Se notará que no se limita a la perspectiva biográfica, sino que incide muy precisamente en un objetivo pedagógico, por otra parte explícito en los preliminares, cuando se glosa la función devocional de las imágenes.

En el grabado que ilustra esta primera introducción San Francisco, todavía muchacho imberbe, vestido algo anacrónicamente a la moda del XVIII, en un habitación de estudio —como se ve por la librería y el escritorio con tintero y pluma—, arrodillado ante una imagen de la Virgen Inmaculada, sujeta con las manos junto al pecho la simbólica azucena (Fig. 104).

En el segundo grabado (Fig. 105) vemos, también en un interior, a San Ignacio que, vestido con ropa talar y sentado, sujeta con la mano izquierda el Evangelio mientras que con la derecha hace un gesto muy expresivo, indicio de que el mensaje que comunica es importante. El joven San Francisco, *galanamente* vestido y peinado, con sombrero de plumas, se mordisquea el dedo en señal de duda.

La elegancia, algo rebuscada, del vestido de Javier —subrayada por la postura— contrasta fuertemente con la severa vestimenta de San Ignacio, lo mismo que contrasta la gestualidad de las manos. No se puede descartar la evocación simbólica de las plumas del sombrero, que connotan vanidad y locura, y que de cualquier forma es el atributo más opuesto a un estudiante de teología.

La hagiografía javeriana ha considerado fundamental este momento en el que San Francisco escucha de su amigo y maestro la máxima evangélica (*Mateo*, 16, 26). Evidentemente el proceso de adhesión a la empresa ignaciana es más complejo, pero la narración exige, de algún modo, un clímax, aquí concretado en la frase de Cristo. Pero no es un mero recurso literario; grabada en su espíritu, la repetía con frecuencia en sus cartas.

En la iglesia de Montmartre el 15 de agosto de 1534 los siete primeros jesuitas hicieron los votos⁹⁰. Durante la misa oficiada por Pedro Fabro, el único sacerdote, San Ignacio lee la fórmula que todos repiten, prometiendo guardar castidad y pobreza, peregrinar a tierra Santa y obedecer al Papa (Fig. 106).

⁹⁰ San Ignacio, Pedro Fabro, Javier, Simón Rodríguez, Diego Laínez, Alonso Salmerón y Nicolás Bobadilla.

En el grabado, colocados en torno al altar, los primeros jesuitas asisten a la eucaristía que administra Fabro. Frente a la estampa anterior (del mismo grabador Pietro Fontana) llama la atención el cambio de aspecto de San Francisco: de joven galán con abundante y rizada cabellera debajo el emplumado sombrero a la ascética apariencia de vestidura talar, ancha y despejada frente y manos tendidas en el gesto ceremonial de la oración.

Camino de Venecia, San Francisco cae enfermo por causa de una dura penitencia que se ha impuesto con unos cordeles que le aprietan fuertemente los brazos y que se entierran tanto en la carne que los médicos no pueden curarlo (Fig. 107).

En la parte inferior de la estampa el bastón de peregrino nos recuerda el sentido cristiano de la vida como peregrinación, pero la dureza del camino era demasiado poco para Javier cuya alma anhelaba más y más; por eso quiso hacer la penitencia de atarse unos cordeles en los brazos y piernas, hasta que el cuerpo dolorido no pudo resistir más. Cuando el médico al que llamaron se declaró incapaz de curarlo, los jesuitas acudieron con sus oraciones al «médico del cielo» que sí atendió su petición «porque cuando vino la mañana se hallaron los cordeles hechos pedazos y las llagas tan buefnas y sanas que solamente se parecían en la carne las señales de las heridas para testimonio de obra tan maravillosa»⁹¹.

Este capítulo es una reflexión sobre la confianza en Dios, el valor de la oración y el sentido de la penitencia a propósito de esta mortificación.

Ante la incapacidad de la medicina humana, el santo se encomienda a Cristo y a la Virgen («fijó los ojos en su Santo Cristo y en una pequeña imagen de la Santísima Virgen María, que eran las únicas alhajas que llevaba consigo»); un ángel resplandeciente suelta entonces los cordeles que aprisionan la carne del santo mientras duerme.

Ya se ha comentado el caso de las llagas que aparece de nuevo en el quinto capítulo de Juárez (Fig. 108). En el texto el P. Juárez califica el acto de «heroico y nunca visto», pero es motivo que encontramos en otros santos como Santa Catalina de Siena, que lamió las llagas cancerosas de un enfermo.

El grabado subraya esta heroicidad de San Francisco mediante la expresión del propio enfermo, asombrado ante el gesto, y la actitud

⁹¹ Luis de Guzmán, *Historia de las misiones*, p. 21.

de los testigos del fondo que evidencian en su postura la repugnancia que les produce la enfermedad, vencida por la caridad del santo.

San Francisco Javier y sus compañeros, viendo imposible el viaje a Jerusalén que habían prometido, deciden prepararse para su primera misa orando en soledad y haciendo penitencia. Repartidos por distintos lugares, toca a Javier y a Salmerón una cabaña en el Monte Celso, en la que pasan cuarenta días, a imitación de Cristo en el desierto, antes de que su primera celebración eucarística suponga el punto de inflexión vital, ya firmemente decidido a «militar para Dios».

La descripción de la cabaña —que se refleja en el grabado de este capítulo (Fig. 109)— tiene su primera fuente en un pasaje de Pedro Rivadeneira, quien en su *Vida de San Ignacio*, publicada en 1572, describe la choza que sirvió de retiro a San Ignacio, Fabro y Laínez en Vincencia: esta misma cabaña se evoca en las primeras vidas de San Francisco (Teixeira, Turselino, Lucena) y a ella recurren casi todas las posteriores, incluido el compendio de Juárez. Dice Rivadeneira (cap. VIII):

Se entraron en una casilla o ermita pequeña, desamparada y medio derribada, sin puertas y sin ventanas, que por todas partes le entraba el viento y el agua. Estaba esta ermita en el campo, fuera de la ciudad, y había quedado así yerma y malparada del tiempo de la guerra que no muchos años antes se había hecho en aquella tierra. Aquí se recogieron y para no perecer del frío y humedad metieron un poco de paja y sobre esta dormían en el suelo.

En este grabado del capítulo VI Piale y Fontana conciben al santo semidesnudo arrodillado ante el crucifijo. Lleva en la mano un azote, instrumento que junto a la calavera, la columna y el crucifijo constituyen los atributos propios de los santos penitentes, comunes a todos. En las representaciones aisladas de San Francisco esta es una iconografía poco frecuente, pero está en todos los textos hagiográficos que conocemos.

El tema del grabado séptimo (Fig. 110) es la aparición de San Jerónimo a Javier, quien se halla enfermo en el hospital de Vincencia, compartiendo la cama con otro enfermo, signo de la extrema pobreza de los primeros jesuitas. El texto comenta el significado de la aparición: San Jerónimo le anuncia los trabajos que habrá de padecer en la India y la próxima dispersión de los miembros de la Compañía, pero consuela estas tribulaciones venideras con su «celestial visita».

La figura de San Jerónimo responde a su versión iconográfica de penitente, identificable por la cruz y el león (otras variantes son las de doctor de la Iglesia y la de sabio en su celda). Lleva en la mano una gran cruz resplandeciente y está sentado sobre una nube que remite al espacio celestial.

Otro de los episodios más famosos que recogen los hagiógrafos es el del capítulo octavo, en el que San Francisco aparece llevando en su espalda un indio gigante de tez oscura que casi no le deja andar, mientras un ángel entre resplandores celestes, cargado de cruces, le acompaña (Fig. 111). Comienza Juárez advirtiéndonos que «Dios a sus siervos previene y dispone sus ánimos no pocas veces en sueños para grandes empresas», y continúa relatando cuatro sueños, de los cuales se han elegido dos para fundidos en el grabado. Los dos sueños que aparecen en el grabado son de tipo premonitorio, anuncio de los grandes trabajos que habrá de padecer. La visión del ángel cargado de cruces no es motivo exclusivo de San Francisco Javier, pues otros santos pudieron contemplar a través de esta imagen el camino que habían de seguir; sí es propiamente javeriana la variante del ángel que sostiene un mapa de las tierras orientales en las que ha de desarrollarse la misión evangélica del santo.

El sueño del indio agigantado que grava las espaldas de San Francisco —Atlante de la santidad—, formó, como ya se ha visto, un atributo específico de Javier.

El 15 de marzo de 1540 San Francisco se despide de sus hermanos y de San Ignacio. Dispuesto a su misión, el santo se reviste de peregrino, según recoge el grabado del capítulo noveno. Desde este grabado hasta el final de la *Vida* llevará siempre bordón, sombrero y esclavina (Fig. 112).

El capítulo décimo, a través de la anécdota «histórica» del criado furioso del embajador, ofrece una lectura simbólica. Es evidente que lo que debemos captar es a San Francisco Javier corriendo tras el pecador en una carrera contra la muerte y el pecado (Fig. 113).

La imagen evoca claramente la caída de Saulo en el camino de Damasco, tan abundante en el arte. El relato más elaborado de este suceso de la vida de San Francisco está en Turselino⁹², pero lo recogen todos los hagiógrafos.

⁹² Turselino, *Vida del P. Francisco Javier*, fol. 29r.

«No llevéis bolsa, ni alforja, ni sandalias» dice el Evangelio de San Lucas (10, 4). Así emprende su viaje Javier, por fin, el 7 de abril de 1541, el día que cumplía 35 años, en que se embarca en la capitana de la flota portuguesa, el navío *Santiago*, para llegar a la India el 6 de mayo de 1542. Al mando de la embarcación va el gobernador Martín Alfonso de Sousa y acompañando a San Francisco el P. Paulo Camerto y el hermano Francisco Mansilla.

El grabado del capítulo XI (Fig. 114) atiende al momento del embarque en el puerto de Lisboa; un compañero de orden le sujeta el bordón de peregrino y el breviario y los marineros se ocupan de sus tareas, atentos, sin embargo al instante en que el viajero entra en el barco. En el siguiente, que ejemplifica la humildad y caridad del santo, reparte la ropa que él mismo había lavado entre los hombres enfermos:

no murió ninguno sin el padre Francisco a la cabecera. A todos confesó primero, animó y armó contra las tentaciones del enemigo en aquella hora. Ninguno llamaba que no le hallase cabe sí en los dolores, en el desconsuelo, en las quejas, en la impaciencia y no solamente con palabras blandas suaves y santas, mas él por su mano les daba de comer y muchas veces él mismo lo aderezaba y traía del fogón, hacía las camas, aplicaba toda suerte de medicinas, lavaba a bordo por sus propias manos la misma ropa de lino en que los enfermos se acostaban y la que vestían sin jamás en tanta variedad de ocupaciones echársele de ver en el rostro o en las palabras la más pequeña perturbación o alteración, sin jamás perder ciertas horas cada día y noche de meditación y contemplación⁹³.

Vemos al santo repartiendo la ropa limpia, actuando él —que ha rechazado servirse de criados— de criado de los demás, incluidos los más ínfimos de la chusma, como dice la *subscriptio* del grabado (Fig. 115).

Es importante el detalle del pie apoyado en el rollo de cuerdas, que no solamente sirve a la composición de la figura —sobre la rodilla alzada coloca las ropas mientras las reparte—, sino que evoca la penitencia: ese rollo de cuerda le servirá de catre, según alguno de sus biógrafos, como un complemento marinero de la piedra que es frecuente cabecera de los santos desde la Edad Media. Así cuenta Turselino:

⁹³ Juan de Lucena, *Historia de la vida*, p. 41.

por acomodar en su aposento y cama los enfermos, gran parte de aquel viaje durmió sobre cubierta entre la chusma del galeón y era la cama una maroma de un áncora revuelta y hecha una rosca sirviéndole la misma áncora de cabecera⁹⁴.

La escena del grabado XIII se sitúa ya en Goa. Al santo, vestido de peregrino, con una campanilla en la mano con la que convoca a la gente (motivo recogido en todos los biógrafos) le acompaña un grupo variopinto de personajes (diferenciados por los trajes y tocados) (Fig. 116).

Uno de los problemas mayores para el misionero es el de la lengua. «Es cosa muy trabajosa no saber la lengua» escribe en la carta 52. Llevaba ya San Francisco un año de predicación en Goa cuando le llegan noticias de un pueblo de parabas en la Pesquería. Hacía tiempo habían sido cristianizados muy superficialmente y por falta de sacerdotes «morían en realidad como gentiles», dice Juárez. San Francisco decide llegar a ellos argumentando que si las dificultades no impedían a los mercaderes ir a buscar las preciosas perlas no habían de faltar sacerdotes que fuesen a buscar y ganar las almas.

Sobre un fondo de paisaje y rodeado de oyentes en una evocación de cierto *locus amenus* (montes con vegetación, lago al fondo, niños jugando...) San Francisco predica con gesto vigoroso, señalando con un dedo al cielo y alzando en la otra el crucifijo (Fig. 117).

San Francisco Javier, en otra de las modalidades de «milagros mayores», es especialista en expulsar los demonios. En el grabado XVI el santo, con un niño ayudante, saca del cuerpo de un endemoniado unos cuantos demonios en forma de figuras espantosas, que salen rabiando a su pesar. Huyen por la ventana del aposento, de modo que no sabemos exactamente cuántos demonios son: se ven en el grabado cuatro, muy poca cosa si los comparamos con el milagro *post mortem* de Nápoles, en el que la Virgen colabora con el santo en la expulsión del diablo Cerífero que está acompañado de otros 50000⁹⁵. El texto de Juárez corresponde al grabado, al subrayar los visajes y crispaciones del endemoniado, con el cuerpo rígido, el pelo erizado y la mano derecha contraída, mientras San Francisco con los índices señala la dirección que deben tomar los espíritus malignos, arrojados por la fuerza de la cruz (Fig. 118).

⁹⁴ *Vida del P. Francisco Javier*, fol. 51r.

⁹⁵ García, *Vida y milagros de San Francisco Javier*, p. 352.

En el capítulo XVI Juárez recoge una serie de resurrecciones de niños, en una acumulación selectiva dirigida a elevar el nivel emotivo del relato al afectar a los pequeños, que son, no se olvide, los mejores aliados del santo en su tarea doctrinal. De todos los narrados el grabado se fija en el último, del que se conocen diversas variantes. Tanto el grabado como el texto de Juárez se centran en tres elementos básicos: el santo, revestido para decir misa, que imparte la bendición al niño, resucitándolo; la madre suplicante; el niño, con las manos puestas en gesto de oración. La situación se hace explícita al observador, no por el ataúd que mencionan los relatos y que no aparece en el grabado, pero sí por las andas funerales y el paño con la calavera que evidencian la circunstancia, junto con el cirio del primer término (Fig. 119).

Los parabas eran pueblos de pescadores de perlas que vivían en la costa. Su conversión al cristianismo y las alianzas con los portugueses había intranquilizado a los belicosos badagas que les acosaban constantemente. Según palabras de Turselino, «los demonios para vengarse del santo y de los nuevos cristianos incitaron a los badagas que de repente diesen en ellos; y así sin pensar entraron los bárbaros y dieron con su vista y alaridos (que subían al cielo) grande espanto a los lugares de los cristianos que ni tenían armas para resistir ni otro lugar donde se salvar»⁹⁶.

Esta es la guerra que ilustra el grabado. San Francisco solo con el crucifijo en la mano derecha y gesto protector con la izquierda, con la que parece proteger a los parabas, se enfrenta a los guerreros armados que aparecen tocados con plumas al estilo americano, y ondean una bandera con la media luna (símbolo usado con frecuencia para el mal), en una curiosa mezcolanza iconográfica que no obedece a imperativos de ningún realismo, sino al sentido simbólico y pedagógico (Fig. 120).

El capítulo XVIII va repasando las tierras evangelizadas, los martirios y las conversiones... El episodio elegido para el grabado sucede en Meliapor, llamada también ciudad de santo Tomé, apóstol que la tradición considera el primer evangelizador de la India. En una de sus noches de oración se le aparecieron los demonios para perturbarle. La brevedad del texto que el género del libro impone ha obligado al P.

⁹⁶ Turselino, *Vida del P. Francisco Javier*, fol. 93r.

Juárez a resumir notablemente esta escena que aparece mucho más desarrollada en los relatos de Teixeira, Turselino, Lucena, o García, quienes recogen cómo San Francisco invoca a Nuestra Señora con una frase que forma parte de la iconografía javeriana «Señora valedme, Señora no me habéis de valer?». Así lo cuenta Lucena:

habíase aposentado el padre Francisco con Gaspar Cuello, vicario de la misma iglesia de santo Tomé [...] el padre juzgando que ya no lo sentiría el compañero se salía todas las noches y yéndose a la iglesia las pasaba enteras en oración delante de un altar de la santísima Virgen [...] A este tiempo pues entran con grande ímpetu y ruido los demonios por el templo y puestos por diversas partes, de adonde se podían ver y hallar prueban primero los fieros, las amenazas, los asombros, [...] hacen gran ruido, bravean, roncan braman como furiosos leones, descargan sobre su cuerpo muchos y muy crueles golpes [...] pues en la pelea al pie de su altar, repetía muchas veces estas palabras: «Valedme Señora, Señora ¿no me habéis de valer?», hasta que en fin el enemigo huyó corrido [...] después de recogido a casa tan acoceado y molido se halló que le fue necesario hacer dos días cama, porque demás de ser los dolores grandes, no se podía tener en pie... (p. 180).

En el grabado cuatro diablos golpean con azotes y puñetazos al santo, que reza ante el altar con aureola y las manos juntas (Fig. 121).

Dos milagros principales aparecen comentados en el capítulo siguiente (XIX): el prodigio de los naipes, manifestación de la caridad de San Francisco con el jugador al que saca del apuro para conseguir su conversión, y el mucho más famoso y popular del cangrejo, que ya se ha visto repetidas veces (Fig. 122).

Glosa a continuación el episodio de la huida milagrosa por el río encima de un tronco que ocurrió en las islas del Moro. Lo más notable del grabado respecto a las fuentes escritas —incluido el texto de Juárez—, es el cambio del objeto que centra el suceso. En efecto, los escritos insisten unánimemente en que lo peculiar del milagro es el hecho de haber movido con suma facilidad un enorme tronco que no podían manejar entre varios hombres, y en el grabado de Petrini resulta que la tal viga ha sido cambiada en una tabla de aspecto bastante liviano, ignorando el pie del mismo grabado, que habla de un «grosso tronco», de modo que el observador de la stampa parece más bien admirar el equilibrio que la fuerza del santo, y lo admirable de mantener con seguridad derecha la tabla sin naufragar (Fig. 123).

El capítulo XXI sigue describiendo la actividad misionera. De todos los episodios posibles el grabado se fija en la anécdota del santo espolique, que recogen, como ya se ha dicho, Rivadeneira, Teixeira, Francisco García, Francisco de la Torre, Lucena, Turselino, o Guzmán (Fig. 124).

En el grabado se advierte de nuevo la incoherencia procedente de la mezcla de motivos iconográficos: el amo de Javier, que se supone es un mercader japonés que viaja por el nevado invierno, va ataviado como un indio americano tropical, emplumado y semidesnudo.

Otra de las actividades relevantes de la vida de San Francisco son sus disputas teológicas con los bonzos o sacerdotes y sabios japoneses en la corte del rey de Bungo. La estampa XXII representa el encuentro con el rey de Bungo y las disputas con los bonzos —que fueron varias—. Especialmente famosa la que tuvo con el bonzo Fucarandono (un gigante, «hombre que por lo estruendoso y arrogante en cualquier libro de caballerías pudiera hacer muy bien la figura»⁹⁷) en presencia del rey (Fig. 125).

De la caridad que con los apestados tuvo en vida San Francisco derivan en correspondencia lógica una serie de milagros *post mortem* relacionados con esta enfermedad, tan abundantes que le han llevado a ser uno de los santos abogados contra la peste, azote de las sociedades antiguas y mal mítico y sagrado.

En la bula de canonización puede leerse cómo después de muerto San Francisco hace cesar el contagio en Malaca, ciudad a la que ya había socorrido:

volviéndole, pues, a echar cal, le habían llevado a Malaca, ciudad muy célebre en la India Oriental, en la cual ciudad, como hubiese una cruelísima peste de la cual cada día morían muchísimos, había Dios señalado su venida con gran beneficencia porque entrando en la ciudad el sagrado cuerpo de tal suerte había cesado todo el contagio que desde entonces totalmente a ninguno había tocado⁹⁸.

En un viaje a Malaca, igual que haría más tarde su imagen de Nápoles, el santo anuncia proféticamente la gran peste que está aso-

⁹⁷ Vieyra, *Todos sus sermones y obras diferentes, que de su original portugués se han traducido al castellano*, p. 373.

⁹⁸ Peralta, *El apóstol de la Indias y nuevas gentes*, p. 17.

lando la ciudad. Arribados a Malaca, el santo se dedica al socorro de los apestados, como refleja el grabado XXIII, uno de los más «dramáticos» de la serie: viejos, niños, una madre con su hijo pequeño al lado y el cadáver de otro algo mayor cerca, y un grupo de muertos por la plaga se suceden en la perspectiva de una calle con la iglesia al fondo. San Francisco socorre a un viejo agonizante, sirviéndole una escudilla de caldo. Destaca en el pecho del santo un crucifijo grande. Se puede reparar en el ángulo superior izquierdo en un círculo de luz que encierra a un ángel que blande una espada: la interpretación de la imagen como el ángel de la peste que castiga los pecados de la ciudad puede confirmarse con el texto de Turselino, que señala que «No quedó casi hombre vivo en toda la ciudad en castigo de sus antiguos pecados, porque la quiso Dios nuestro Señor como renovar y hacer de nuevo otra Malaca»⁹⁹ (Fig. 126).

En la estampa XXIV le vemos acompañado por un indio y otro joven que podría ser su intérprete Antonio de Santa Fe, quien aseguró a Teixeira haber estado presente en ese momento. La pobreza extrema del lugar contrasta con la buena muerte del santo (Fig. 127).

CICLOS PICTÓRICOS

A la vez que se imprimen grabados en series o estampas sueltas se realizan numerosas imágenes pintadas, organizadas en series de la vida de San Francisco Javier, o bien en forma de cuadros sueltos de muchos tamaños y calidades, obras en buen parte promovidas por la Compañía y a menudo encargadas (sobre todo las series) para ser expuestas en sus casas.

Como señala R. Gutiérrez de Ceballos:

no bastó la imagen literaria que ya, antes de su beatificación, arrojaban las cartas de San Francisco Javier y sus primeras biografías escritas, publicadas y difundidas por Europa. Se precisaba tener además una imagen visual y plástica de su persona, de los episodios de su vida y de los prodigios y milagros operados de su mano, sobre todo teniendo a la vista los procesos de beatificación primero y de canonización después, que se estaban tramitando desde fines del siglo xvi, pues esa imagen visual y plástica era

⁹⁹ Turselino, *Vida del P. Francisco Javier*, fol. 109r.

la que más iba a contribuir entre las masas de los fieles a dar a conocer al futuro santo y a propagar su invocación y culto [...] En puridad estas imágenes no se destinaban al culto público, sino exclusivamente a los mencionados objetivos de dar a conocer visualmente la «verdadera efigie» y la vida de la persona que se quería elevar al honor de los altares, y a hacer propaganda de sus virtudes y milagros¹⁰⁰.

En esta campaña de propagación tienen su puesto todas las modalidades artísticas, cada una insertada en determinadas circunstancias y diferentes momentos. Citando de nuevo al P. Ceballos:

A diferencia de las *Wundervitae* y de los ciclos de grabados que insistían más bien en los prodigios, porque se arbitraron habitualmente dentro de las campañas de beatificación y canonización, una vez alcanzadas estas, las series de cuadros se detenían en pasajes edificantes de la vida de Javier encaminadas a promover su veneración e imitación¹⁰¹.

Me ocuparé en este apartado de algunos ciclos pictóricos que me parecen más dignos de comentario, empezando por una de las colecciones más importantes, la de San Roque de Lisboa, siguiendo con otros ciclos europeos, americanos y orientales, sin pretensiones de exhaustividad.

Dos ciclos portugueses: La sacristía de la iglesia de San Roque de Lisboa y la serie del colegio del Espíritu Santo de Évora

La sacristía de San Roque de Lisboa

Se halla en esta sacristía una de las series más interesantes de la vida de San Francisco Javier, tanto por su variedad iconográfica y calidad artística, como por el número de cuadros¹⁰².

Son veinte telas al óleo, obra del pintor André Reinoso (1590-post. 1641) y varios colaboradores, que oscilan entre los 80 y 180 cm de largo y los 80 y 156 cm de altura. Están dispuestas sobre la pared, en-

¹⁰⁰ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2006, p. 121.

¹⁰¹ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2006, p. 128.

¹⁰² Para un estudio general del culto e iconografía de San Francisco en Portugal ver Osswald, 2007.

cima de una cajonera de ébano a los lados de la sacristía y alternan formatos verticales y apaisados. Rasgo excepcional es el de la conservación del conjunto en los lugares para que fue concebido, lo que permite además del estudio particular de cada uno de los cuadros la visión del conjunto.

Sobre esta sacristía-pinacoteca existen los notables acercamientos de Serrão¹⁰³, quien ha publicado excelentes reproducciones de los cuadros, facilitando así su conocimiento y estudio.

André Reinoso nació en Lisboa en una familia de cristianos nuevos que tuvo bastantes problemas con la Inquisición. Fue discípulo de Simón Rodríguez y se considera un renovador de la pintura portuguesa de la época en la línea de un progresivo naturalismo, produciendo pinturas que admiraron a sus coetáneos por la viveza y detallismo. Trabajó en Sevilla y Valladolid y dejó numerosas pinturas sobre todo en Portugal. Este jesuita pintor es, como indica Serrão, una de las grandes personalidades de la pintura portuguesa del siglo XVII que supo adaptarse a los nuevos cánones del barroco del gusto internacional.

Para el estudioso portugués la serie de San Roque es un trabajo anterior a 1619, que formaría parte de la campaña emprendida por la Compañía de Jesús en apoyo de la beatificación y canonización de Javier, objetivo que considera evidente y razón principal del programa iconográfico, el cual sería notablemente original y fuente de las fórmulas iconográficas posteriores:

O objetivo programático que presidiu à sua feitura, pois, o de alimentar a formidável campanha que a Companhia de Jesus levava a cabo nas altas instâncias de Roma a fim de assegurar a canonização de São Francisco Xavier. Não admira, assim, que a Companhia tenha posto particulares cuidados na orientação iconográfica desta série de quadros, para fortalecer o processo de santidade do apóstolo das Índias, na intenção de estabelecer uma iconografia de fácil legibilidade, atractiva na forma e rigorosa no discurso propagandístico¹⁰⁴.

¹⁰³ La primera edición del estudio de Serrão, *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*, es de 1993. Me referiré en mi comentario a la segunda edición revisada de 2006. Una revisión más divulgativa de Meira Marques, 2006, sigue de cerca los comentarios de Serrão.

¹⁰⁴ Serrão, 2006, p. 29.

Em termos de programa iconográfico o ciclo de são Roque tem o acrescido interesse histórico de não se inspirar em gravuras apesar de algumas opiniões em contrário, e de ser absolutamente original, pois foi elaborado em estrita orientação dos textos jesuíticos em prol da canonização do apóstolo das Índias¹⁰⁵.

La orientación iconográfica le vendría dada al pintor, en opinión de Vítor Serrão, por la biografía del P. Lucena *Historia da vida do padre Francisco de Xavier*, publicada en Lisboa en 1600, que sería su documentación básica.

Las hipótesis mencionadas requerirían algunas matizaciones que procuraré hacer en los comentarios de algunos cuadros fundamentales para las cuestiones de fuentes, datación y circunstancias en que fueron pintados. Como se verá, del análisis de cada una de las telas se deduce que efectivamente Lucena es la fuente principal pero no única: habrá que tomar en cuenta también la relación de Barradas, la *Vida* de Turselino, y alguna otra fuente de hacia 1622 que no he podido precisar. Hay que considerar igualmente la existencia de grabados que configuran algunos motivos presentes en la serie lisboeta: en efecto, es poco verosímil que estos grabados procedan de las pinturas de San Roque, siendo más probable que de los centros editoriales flamencos o romanos llegaran a Lisboa, lo que supondrían para las pinturas de Reinoso una fecha posterior a la canonización.

El argumento de Serrão para colocar la serie en 1619, aduciendo que no se mencionan estas pinturas en la *Relaçam geral das festas...* (Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1623), lo que resultaría inexplicable si se hubieran colgado en las fiestas de canonización descritas, no es tan sólido como parece. En otras relaciones se ponderan las magníficas pinturas que adornaron altares o fachadas, sin prestar mayor atención a los detalles, y muchas otras veces se pasan por alto. De hecho la *Relaçam das festas que a religiam da Companhia de Iesu...* (Lisboa, João Rodriguez, 1621) que describe las fiestas de beatificación de 1620 debería, según los razonamientos de Serrão, mencionar las pinturas de Reinoso, lo que no sucede.

Por lo demás, Ismael Gutiérrez Pastor¹⁰⁶ ha precisado por su parte, que a la vista de la estampa de Cungi que he comentado antes, «es

¹⁰⁵ Serrão, 2006, p. 11.

¹⁰⁶ Gutiérrez Pastor, 2004, p. 104.

probable que haya que matizar la originalidad y creación *ex novo* de André Reinoso en San Roque de Lisboa».

Sea como fuere se trata de un conjunto de extraordinaria calidad¹⁰⁷ e interés que merece un comentario detallado, realizado en parte por Serrão, pero que admite, a mi juicio, algunas observaciones más.

Los cuadros corresponden a veinte episodios de la vida de San Francisco ordenados con un criterio casi cronológico, habitual en los relatos de las vidas¹⁰⁸. Los tres primeros se sitúan en Roma y Portugal, los once siguientes en la India y sus zonas marítimas, los cuatro siguientes en Japón y los dos restantes son la muerte y la recepción del cuerpo en Goa. Un rasgo fácil de percibir es el predominio de los motivos y ambientación portuguesa (principalmente en la India) condición en la que radica verdaderamente la originalidad de la serie.

Con la «Despedida del Papa Pablo III y San Francisco Javier»¹⁰⁹, primera de las escenas, correspondiente a marzo de 1540, comienza el ciclo. Es el primer cuadro al lado derecho según se mira al altar de la sacristía (Fig. 128). San Francisco Javier es recibido por el papa Paulo III «con toda la afabilidad y muestras de paternal amor y después de concederle liberalmente las gracias e indulgencias que deseaba, por hacerle más honra y merced, le hizo una larga plática» (Lucena, *Historia de la vida*, p. 29). Le acompañan San Ignacio y el embajador Mascareñas. En el Museo de San Roque se conserva el cuadro de José de Avelar Rebelo de hacia 1640 con la misma escena de la despedida aunque con ligeras variantes.

El título del capítulo ocho de Lucena (Libro primero) permite identificar al noble que está al lado de San Ignacio como el embajador portugués: «Cómo recibió la bendición apostólica y partió de Roma con don Pedro Mascareñas». La plática que le hace el papa la

¹⁰⁷ «É uma das mais deslumbrantes obras da pintura portuguesa de todos os tempo, e impõe só por si o nome do artista, pela soltura composicional, pela intensa luminosidade do seu colorido quente, pelas qualidades naturalistas do desenho e da modelação, pela escala precisa, pelo sabor estranhamente exótico das posturas, trajes, fundos de paisagem e ambiências de arquitectura cenográfica com pequenas figuras movimentadas, num imaginoso e sugestivo mapa de composições que são absolutamente originais» (Serrão, 2006, p. 41).

¹⁰⁸ Serrão sigue un orden distinto en sus comentarios.

¹⁰⁹ Los títulos que aplico a los cuadros son sugerencias mías y dependen de mi propia interpretación de las escenas.

recogen tanto Lucena como Turselino y se refiere a la misión evangelizadora de la India. Incluso precisa Turselino (fol. 27r) la humilde postura de Javier «con mucha humildad, sus ojos bajos» recogida en el cuadro¹¹⁰.

El cuadro que ocupa la segunda posición en esa pared es «San Francisco Javier cura a un enfermo». Se desarrolla la escena en el interior de una iglesia con un altar dedicado a la Virgen, y numerosos personajes que asisten al milagro. Javier está revestido de sacerdote con una rica casulla y se inclina hacia un hombre que, desfallecido y con la mirada perdida, sangra por una herida en el pecho. Por el ademán del santo que se señala la boca podríamos pensar que se trata de la curación de un mudo, al que parece que está invitándole a hablar (Fig. 129).

No he conseguido identificar qué milagro escenifica. Serrão lo sitúa en la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe de Goa, pero si se tratara de este la colocación de la tela situada entre la despedida del Papa y la de Juan III sería incongruente, a menos que la colocación original haya sido modificada en algún momento, y por otro lado (aunque tampoco sería determinante, parece significativo) no hay en el cuadro ningún rastro de motivo ni personaje oriental, que suelen estar presentes siempre en los situados en Goa. Cabe suponer también que se trate de otro milagro sucedido en Lisboa, quizá de tradición local y que yo desconozco. El detalle de la herida parece apuntar a un suceso muy concreto y no a una curación típica cualquiera.

Uno de los cuadros de mayores dimensiones (140 por 164 cm) es el «Recibimiento de Juan III a San Francisco Javier». El formato alargado es utilizado por el pintor para colocar las figuras a modo de friso. En el centro los dos protagonistas del momento histórico reflejado: el rey Juan III y Javier. Detrás de San Francisco otro jesuita de rodillas que podemos identificar con el P. Simón Rodríguez. Una alfombra rematada con flecos y un lujoso dosel sirven de fondo especialmente a la silueta negra del rey. Los espectadores, clérigos y nobles, van vestidos lujosamente y dos de ellos ostentan las cruces de Santiago y de Avis. En los lados contrastan con los ropajes oscuros del resto dos personajes de ropas coloridas y botas claras.

¹¹⁰ Para Serrão el cuadro representa una escena de 1536, la petición de licencia papal para recibir las órdenes sacras y partir a Tierra Santa. A Mascareñas sugiere identificarlo como Diego Laynez.

La sala de palacio se abre en los laterales a otras dos escenas. A la izquierda el río con las naves y San Francisco predicando en la puerta de una iglesia. A la derecha dos personajes conversan. El cuadro compone de esta forma una narración sugiriendo el futuro viaje del santo a su misión evangelizadora (Fig. 130).

Se suele interpretar este cuadro como la despedida de Javier y Juan III antes de la partida para la India, pero los encuentros de San Francisco con el rey fueron dos, y las descripciones textuales del recibimiento corresponden con mucha mayor precisión que las despedidas a la obra de Reinoso. Tanto en el recibimiento como en la despedida está presente Simón Rodríguez, pero los caballeros del séquito los menciona Lucena en el recibimiento, como hacía Turselino. Este último precisa que San Francisco toma las bulas del pontífice de manos del rey, detalle no recogido en el cuadro. En ambos hagiógrafos el episodio del recibimiento se continúa con la instalación de los jesuitas en un hospital de Lisboa, a pesar de los ofrecimientos del rey para alojarlos suntuosamente, hospital en el que desarrollan una intensa labor asistencial y pastoral, prestando San Francisco gran atención al sacramento de la penitencia. Todas estas circunstancias permiten comprender el cuadro siguiente en relación con el recibimiento real de una manera mucho más coherente que si fuera la despedida. Compárense en fin con los textos aludidos de Turselino y Lucena:

Cómo le recibió el rey de Portugal con mucha benignidad y cómo él movió los ánimos de los vecinos de Lisboa al ejercicio de las obras de virtud y caridad. Cap. X.

descansó allí un poco y luego le llamaron a palacio: fueron los dos padres allá, que ya el padre Simón estaba bueno. Besó el padre Francisco la mano al rey y ofreciósele para servirle en la India, en la conversión de aquellos infieles. El rey que ya conocía la mucha virtud del padre, por lo que su embajador le había dicho, le recibió con mucha benignidad y con la misma al padre Simón. Y estando muchos señores presentes les dijo estas palabras [...] saliendo los padres de la presencia del rey llévanlos a una posada muy bien aderezada do se hospedasen, pero ellos no aceptando este regalo se fueron a un hospital alabando todos su mucha humildad y modestia, y su grande caridad, porque echaban todos de ver que se habían hospedado en el hospital por servir mejor a los enfermos por amor de Cristo y así fue como todos lo decían y esperaban. Trazaron allí su vida desta manera: antes de amanecer tenían su hora de oración, luego rezaban el oficio divino y al amanecer decían su misa; lo demás del día gastaban en servir a los enfermos con mucha alegría, curándoles así las

almas como los cuerpos: consolaban a los que estaban tristes y afligidos en sus enfermedades, ayudaban a bien morir a los que se morían, oían algunas confesiones (Turselino, *Vida*, fols 31v, 33r-v).

Al tercero día después que entró en Lisboa fue llamado del rey a palacio el padre maestro Francisco. Recibíole su alteza con muy particulares honras y mercedes encareciendo con muchas palabras en presencia de sus caballeros cuánto estimaba sus merecimientos y cómo ya tenía por ciertos todos los bienes de la India con mucha gloria de Dios [...] y habiendo hablado sobre esta materia muy de espacio, y con grandes muestras del contento que de la venida y vista de los padres había recibido (estaba también presente el padre maestro Simón) los despidió mandando los hospedasen con la largueza y afabilidad tan propia y natural a este grande rey. Cumplieron ellos en la respuesta con la cortesía debida a la persona y grandeza real y a su propia humildad y modestia religiosa, pero cuanto al hospedaje desde el mismo palacio se fueron al hospital de Todos los Santos, pretendiendo igualmente vivir con los pobres en pobreza y ejercitar con los enfermos la misericordia (Lucena, *Historia de la vida*, pp. 32-33).

Otros pintores portugueses recogerán el mismo episodio, que suele titularse en estudios y catálogos como *la despedida*. Destacaré el cuadro de José de Avelar Rebelo «San Francisco Javier despidiéndose de don Juan III» (Fig. 131) conservado en el mismo museo de San Roque, fechado hacia 1640 y que parece inspirarse en Reinoso, a juzgar por la figuras de los protagonistas y otras como el clérigo de roquete, y la escena situada en la parte superior del anónimo «Panorama de Lisboa y partida de San Francisco Javier para la India» (Fig. 132) del Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa¹¹¹.

Según lo que acabo de decir el cuadro contiguo no representaría la asistencia del santo a los moribundos del hospital de Venecia¹¹², sino la caridad con los enfermos en el hospital de Lisboa, como confirma la relación lógica con el cuadro anterior y el motivo de la confesión que es constante en los biógrafos (Fig. 133).

El fondo del cuadro está ocupado por una arquitectura clasicista con dos arcos a los lados; por el izquierdo se ve un fondo marino con barcos, paisaje semejante al del cuadro anterior, y que sería el puerto

¹¹¹ Citados por Serrão, 2006, p. 68.

¹¹² Como interpreta Serrão, 2006, p. 66.

de Lisboa; en el otro arco varios personajes traen en brazos a un enfermo. En el primer plano el santo escucha en confesión a un doliente, contrastando sus vestiduras y las ropas blancas de la cama con la sotana y el bonete negros de San Francisco. Entre los personajes presentes se pueden identificar un amigo compungido del enfermo, probablemente un marinero a juzgar por su bonete colorado, un enfermero que está preparando un cuenco de caldo, y el médico, vestido de negro y con los guantes¹¹³ característicos en la mano.

Entre las cualidades estéticas del lienzo destaca el profesor Serrão:

O sentido naturalista do desenho e da mancha cromática, com figurinos directamente delineados a pincel, a correcção dos escorços definidos em suaves gradações de claro-escuro. E la largueza da composição, agitada e dramática, definem os plenos recursos e a modernidade do pintor. Que em tudo se afasta dos tradicionais cânones manieristas: note-se o fundo à direita com um trecho de rigorosa perspectivação dos arcados hospitalares¹¹⁴.

Uno de los cuadros más ricos en composición, número de figuras, colorido de vestidos, detalles de ambientación y fondo arquitectónico es el de la «Predicación de San Francisco Javier». Javier predica a una multitud delante de la puerta de una iglesia. Viste la sotana y el manteo de los jesuitas y sujeta con la mano el bonete. Cerca de él dos acólitos enarbolan estandartes con las imágenes de la Virgen Inmaculada y los santos Pedro y Pablo. Este último está colocado estratégicamente, en el vano oscuro de la entrada de la que suponemos es la iglesia del colegio de San Pedro y San Pablo de Goa.

El público que le escucha es amplio y variopinto, lo que da belleza y atractivo al cuadro, notable también por el detalle con el que ha tratado las distintas figuras, matizando finamente los trajes y las posiciones dentro de la composición. Los nobles portugueses, cubiertos por sombrillas de distintos colores que sujetan sus criados, están a caballo, elevados respecto a los demás, en un nivel superior, potenciado por los parasoles. El grupo más numeroso está de pie y lo primero

¹¹³ Los guantes son atributos inseparables del médico. En principio se usaban por asepsia pero a juzgar en las sátiras de la época se convirtieron en mero signo ostentoso.

¹¹⁴ Serrão, 2006, p. 66.

que llama la atención es su complejidad racial: moros, indios, negros y portugueses, dan fe de la habilidad del pintor en los contrastes de los colores de la piel, atuendos, calzados, armas, adornos, y posturas. En el primer plano a la izquierda destaca un hombre con sandalias, *lungbi* de cuadros negros y listas amarillas, y puñal al cinto. Al lado un moro entreabre un abanico. Cerca de él un negro con manta de colores lleva un collar de cuentas blancas que contrasta con el de coral de otro oyente también negro. El grupo de portugueses viste a la europea, con jubones y capas de distintos colores en general más sobrios que los indígenas. En el suelo se colocan los niños con sus madres, dos de las cuales sentadas visten camisas blancas y faldas estampadas multicolores. En el grupo de niños se manifiesta igualmente la mezcla de razas y se intensifica el elemento costumbrista, realista si se quiere, con detalles como los niños peleando a los que reclama orden un jesuita con una caña (Fig. 134).

Serrão subraya el valor de esta pintura como «testimonio etnográfico» de la variedad de pobladores de Goa a los que Javier predicó, y la propone como prueba irrefutable de las seguras bases de información de Reinoso para su programa iconográfico. Podría matizarse que para este cuadro y algunos otros de la serie tales fuentes de información no pueden ser solamente los textos escritos, sean de Lucena u otros: sin duda el pintor ha visto telas y objetos procedentes de la India. Y también pudo inspirarse, como señala Serrão¹¹⁵ en el volumen *Navigatio ac Itinerarium* de João Hugo Linschotten, editado en 1596.

com as suas imagens de trechos da vida e costumes no Oriente, o pintor teve acesso, à parte o popular livro de João de Lucena, à informação de outros textos jesuíticos, que podem ser precisados. Na realidade, existiam outros textos e relatos disponíveis, e que certamente serviram ao artista e ao programador da série pintada para a concepção geral e os pormenores da grande realização que é o ciclo pintado do arcaz.

Hay que destacar además, la función de los varios grupos y niveles de personas y del fondo en el conjunto de la pintura. El cuadro tiene un centro visual en la figura de San Francisco Javier, especialmente en su rostro iluminado por un nimbo de luz. En la parte iz-

¹¹⁵ Ponencia expuesta en el Congreso Internacional en Homenaje a San Francisco Javier en su Centenario, Goa, enero 2007, en prensa.

quierda cuatro líneas horizontales guían la vista del espectador hacia el santo. La más alta la forman los parasoles, la segunda las cabezas de los que están de pie, siguen las del grupo que permanece sentados y la inferior queda marcada por los cuerpos apoyados en el suelo, todos mirando hacia el santo. Del otro lado el predicador queda enmarcado por dos líneas de personajes (de pie y sentados en la escalinata) que convergen en el turbante del moro de la túnica blanca. También los de este grupo miran y escuchan, señalando uno de ellos con el índice al santo. Toda esta multiplicidad de gestos y colores individualizan a las figuras y marcan un determinado ritmo en la percepción del espectador, cuya atención es reclamada por el meticuloso tratamiento de los motivos.

También se puede señalar el fondo arquitectónico con la calle en perspectiva que desemboca en una iglesia con alta torre, y varios edificios de distintas categorías, monumentales y de habitación.

Es difícil precisar exactamente qué pasaje de la vida del santo misionero contempla Reinoso en el cuadro que podemos titular «San Francisco Javier y la Cruz» (Fig. 135). La devoción a la cruz y al crucifijo es uno de los motivos más frecuentes en las biografías del santo, en las cuales se pueden extraer muchos pasajes que podrían servir para glosar esta escena. Para Serrão sería una de las ocasiones en las cuales San Francisco instituye el símbolo de la cruz en la India portuguesa, interpretación que podría apoyarse en textos como el siguiente de Lucena relativo a la isla de Amboino:

a donde ni la brevedad del tiempo, ni la mucha ocupación que tuvo con los portugueses, ni demás gentes de las naos, fueron parte para dejar de visitar todos los lugares de los cristianos de la tierra, como ya había hecho cuando por allí pasó. Bautizó los niños, compuso los discordes, reparó unas iglesias, hizo edificar otras, encargó en todas a algunos de los más instruidos en la santa doctrina que la enseñasen cada día a los niños y levantó muchas cruces por diversas partes (Lucena, *Historia de la vida*, p. 284).

La del cuadro puede ser alguna de estas «muchas cruces», pero la cruz que aparece de forma más individualizada en los relatos, que siguen en este punto a una carta del mismo Javier, es la que encuentra en Melinde, erigida por los portugueses y ante la cual manifiesta el santo extraordinaria alegría. Así lo narra en una carta que escribe desde Goa el veinte de septiembre de 1542 a sus compañeros de Roma:

Pasamos por una ciudad de moros [...] llámase la ciudad Milinde, en la cual el más del tiempo suele haber mercaderes portugueses: y los cristianos que ahí mueren, entiérranse en unas tumbas grandes, las cuales hacen con cruces. Junto con esta ciudad hicieron los portugueses una cruz grande de piedra, dorada, muy hermosa. En verla, dios nuestro Señor sabe cuánta consolación recibimos, conociendo cuán grande es al virtud de la cruz, viéndola así sola y con tanta vitoria entre tanta morería (carta núm. 15).

Un elemento interesante del cuadro es el grupo de hombres armados que parece observar hostilmente al grupo en torno a la cruz, y que podría evocar los enemigos a que hacen referencia los textos de Turselino y Lucena de manera aún más explícita que la carta de San Francisco Javier.

Se detuvo un poco en Melinde [...] en la cual hay siempre muchos mercaderes portugueses y cuando muere alguno de ellos pónenle una cruz sobre su sepultura. Estaba a la entrada de la ciudad una hermosísima cruz de mármol guarnecida toda de oro, la cual habían allí puesto los portugueses. En viéndola que la vio el padre Javier, se comenzó a regocijar su espíritu y a llenarse de una extraordinaria e increíble alegría, holgándose y regocijándose con la santa cruz, y dándola como el parabién de estar triunfando de sus enemigos pues estaba enarbolada en medio de la morisma (Turselino, *Vida*, fol. 50r-v).

La colocación de la escena en un espacio abierto coincide con la de esta cruz de Melinde, aunque no puedo asegurar esta interpretación.

«San Francisco Javier resucitando a un muerto» es otra de las grandes telas con numerosos personajes, que responden a una de las fórmulas compositivas para representación de los milagros (Fig. 136). Frente al que podíamos llamar «panorámico» o general, en que se acumulan los milagros como ámbito de actuación o caracterización de Javier, sin centrarse especialmente en uno concreto (extraordinario es el cuadro de Rubens del museo de Viena), tenemos esta otra modalidad del cuadro de Reinoso, centrado en un milagro específico.

San Francisco Javier bendice serenamente a una persona que asoma de una tumba en el suelo, mientras los testigos hacen gestos de admiración.

Podría aplicarse a este cuadro lo dicho a propósito del de la predicación en Goa sobre la riqueza de detalles y colorido, especialmente en las telas, de mayor variedad y riqueza de adornos, flores y estampados que en el cuadro anterior.

El pintor aporta pocos datos para identificar exactamente el milagro. Vítor Serrão lo sitúa en Ceilán, hipótesis que puede apoyar la fortaleza que aparece al fondo en el alto, en la que Javier estuvo predicando, pero también podría ser el milagro ocurrido en Comorín:

en el promontorio de Comorín, como predicase el siervo de Dios en una iglesia a los infieles, y por la dureza de los corazones no aprovechase, hecha oración, mandó abrir el sepulcro en que el día antes había sido enterrado un difunto y significando al pueblo que aquel muerto había de resucitar por voluntad de Dios para comprobar la verdad de la Fe cristiana, rompiendo el lienzo en que estaba envuelto el cadáver y volviendo a hacer oración a Dios, había mandado al muerto que viviese: el cual al mismo punto, con pasmo de todos se había levantado vivo, con el cual tan insigne milagro conmovidos los que estaban presentes y demás des-
tos otros muchos, creyeron en Dios (*Bula de canonización*, núm. 7).

La bula hace referencia al «pueblo» que se resistía a admitir la palabras de Javier, sin mencionar, como encontramos otras veces, el dolor de la madre, del padre o familiares. El prodigio es buscado por el misionero para convertir a todo el pueblo y esto es lo que se ve en el lienzo.

Manuel Henriques hizo para el colegio de Coimbra una pintura que depende en parte de la de Reinoso y que siendo de peor calidad artística es, sin embargo, más clara en su significado de uso ejemplar del milagro para la conversión colectiva, ya que representa al «pueblo» en forma de una muchedumbre, la mayor parte de moros, que se aglomeran densamente en toda la tela (Fig. 137).

Del grupo de personajes al aire libre en un paisaje de rocas y árboles pasamos al interior de la Iglesia goana de San Pablo en la que se sitúa el milagro de la «Levitación de San Francisco Javier», acogido con admiración por los presentes, algunos de los cuales alzan las manos con gesto de asombro (Fig. 138). La pintura se articula mediante un eje vertical, formado por el cuadro de San Pablo en el altar y San Francisco Javier, sobre el cual se equilibra la composición en una simetría que contribuye a crear un ambiente de serenidad.

Según cuenta Lucena, basándose en el testimonio que dio en los procesos Cosme de Saraiva, tenía San Francisco Javier la costumbre de distribuir la comunión arrodillado en señal de respeto y humildad. Y algunas veces le vieron

levantado en el aire más de un codo con las rodillas dobladas como si estuviera sobre ellas en la tierra, teniéndolas iguales a lo alto de la toalla que tenían los que comulgaban. Si fue devoción de los que estaban presentes, ella (como decíamos y queríamos) nos basta para lo que vamos tratando (Lucena, *Historia de la vida*, pp. 300-301).

Este texto me parece que explica plenamente el sentido del cuadro y revela con toda claridad el detalle de la toalla que sujetan los personajes de las capas rosa y amarilla. Otro texto útil es del de Turselino (fols. 292v-293r), basado también en la relación de Cosme de Saraiva y con palabras muy parecidas, aunque no recoge el importante detalle de la toalla, que asegura la fuente directa de Lucena.

Fueron numerosas en su vida las levitaciones durante la celebración de la misa. En la bula se lee:

y cuando celebraba el Sacro Santo Sacrificio de la Misa muchas veces se enajenaba de tal suerte de los sentidos que aun tirándole de las vestiduras los ayudantes no podían si no es de gran rato hacerle volver en sí, y aun algunas veces había sido de toda la multitud de los presentes levantado de la tierra mas de un codo, asombrándose de la grandeza del milagro y reverenciando con grande admiración la santidad de el siervo de Dios (*Bula de canonización*, núm. 4).

Este fenómeno fue pintado por el sevillano Francisco Herrera el Viejo hacia 1625¹¹⁶ en un cuadro para la casa profesa y conservado hoy en la Universidad de Sevilla, en el cual se ha desarrollado plenamente el barroquismo, con un dinamismo en las figuras distribuidas en los planos de la tierra y el cielo y numerosos ángeles que asisten a la adoración de la Forma. Aun siendo muy diferentes las dos obras coinciden en las expresiones de asombro y en el acólito que sostiene el cáliz.

Un episodio que ya hemos visto en alguna *Wundervita* y en los grabados de Nesselthaler y Juárez es el de «San Francisco Javier azotado por los demonios». El cuadro (Fig. 139) se divide en dos partes en sentido diagonal. En una destaca la Virgen en un retablo dorado luminoso, con la lámpara colgante y el frontal del altar cuidadosamente perfilados y en la otra, dominada por la oscuridad se sitúan tres de-

¹¹⁶ Ver García Gutiérrez, 2006, p. 41.

monios con garrotes en las manos, cuernos, garras y una serpiente en la cintura¹¹⁷. San Francisco Javier en el centro de las dos áreas se inclina hacia la Virgen y hacia la luz que le ilumina la cara.

El «Milagro del cangrejo» es quizá de todos los milagros de San Francisco Javier el más popular, hasta el punto de que el cangrejo es uno de los atributos que le caracterizan. Ya se ha documentado suficientemente en mi comentario a la stampa de Regnartius pero completaré aquí algunos detalles interesantes sobre el progreso de su difusión.

Ocurrió, según los hagiógrafos, en un viaje por las Molucas yendo hacia una isla llamada Baranula en 1546. De la documentación que maneja Schurhammer se deduce que las primeras informaciones las dio Fausto Rodríguez, el cual viajaba con San Francisco Javier y fue testigo ocular del hecho, según declaró en los procesos de Cebú de 1608 y 1613. En este último año, en el proceso de Roma, el jesuita Nicolau de Almazán proporciona otros detalles a propósito de la distancia entre los lugares donde se perdió el crucifijo y apareció al día siguiente. Simón de Figuereido aporta en 1614 más datos sobre las distancias. En el proceso de Lisboa de 1616 dos testigos afirman que el crucifijo era de metal. Y los auditores de la Rota en su *Relatio* de 1619 confirman que se trataba de un milagro.

He resumido en síntesis algunas de las informaciones que proporciona el P. Schurhammer¹¹⁸ en su vida de Javier para que se entienda mejor el proceso de aceptación y popularización del milagro, que al menos en 1620 es lo suficientemente sabido como para aparecer en un sermón predicado en la iglesia de San Roque de Lisboa en las fiestas de beatificación por el P. Jorge Almeida (fol. 89r) quien lo glosa entre otros muchos milagros. Muy pronto pasa a ser indispensable en las hagiografías posteriores a estas fechas (no está en Teixeira, Turselino ni Lucena) y las palabras del primer testigo Fausto Rodríguez, son repetidas de página en página. Conocido por tanto desde 1608 pudo sin duda extenderse a partir de los documentos oficiales de los procesos en el ámbito jesuita, para alcanzar mayor popularización a partir de la década de los veinte, fijándose de manera particular en la bula de 1623.

¹¹⁷ Estos demonios recuerdan vagamente el grabado número 67 de la *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris* de Rubens-Barbé.

¹¹⁸ Para una información exhaustiva ver Schurhammer, 1992, t. II, pp. 885-893.

En el cuadro de Reinoso (Fig. 140) San Francisco Javier se inclina en una playa hacia el cangrejo que lleva entre sus pinzas el crucifijo. Le acompañan unos jesuitas y un grupo de nativos. Al fondo, en un mar agitado por la tormenta, vemos el barco en el que se distingue a Javier en el momento de meter el crucifijo en el mar. La coincidencia formal y temática con otras representaciones, desde las más tempranas fechadas con seguridad como la viñeta del *Theatrum Isidoris*, parece obedecer a una difusión general por medio de grabados que verosíblemente deberíamos situar en torno a la canonización.

En octubre de 1547 se fecha el asunto del cuadro que tituló «Bendición de la armada portuguesa». La batalla de los portugueses contra los azenos y la participación de San Francisco Javier se reitera en los textos que tratan del misionero¹¹⁹. La originalidad del cuadro (Fig. 141) está en el motivo elegido dentro de todos los posibles: el momento en el que San Francisco Javier despide a los soldados dándoles el crucifijo a besar.

El conflicto, que se extiende durante meses, comienza cuando los azenos hacen una afrenta a los portugueses que provoca la reacción del corregidor Simón de Melo:

pidió al padre consejo sobre lo que debía hacer en aquel caso, él con espíritu del cielo (como después se vio) dijo que le parecía que era muy importante para redimir su honor, y para que en lo adelante escarmentasen aquellos bárbaros, aprestar de presto y armar algunos navíos y seguir al enemigo, y ofreciéndose buena ocasión presentarle la batalla. Y que habían tanta más obligación a hacer esto y tomarlo muy de veras, cuanto aquella injuria no parecía tanto hecha a los portugueses, ni a su rey, cuanto a Cristo nuestro Señor (Turselino, *Vida*, fol. 132r).

Una vez admitida la necesidad de la guerra el gobernador se encuentra con que «en la armería no había armas ningunas» y vuelve a intervenir San Francisco:

¹¹⁹ Sobre esta guerra hay información en una carta de San Francisco Javier, en varios procesos, en Acosta, Méndez Pinto, Turselino, Lucena, Auvray, Nieremberg, Peralta, Berlanga, García, Francisco de la Torre, Guzmán, Lorenzo Ortiz, Bartoli, y en los sermones de Freire, Vieyra y otros. Los enumero para dar idea de la importancia del episodio en las biografías de San Francisco Javier aunque él en la carta núm. 62 apenas le dedica una línea.

puso los ojos en siete capitanes, los más nobles y ricos y llamando y hablando a cada uno por sí con blandas y amorosas palabras [...] les comenzó a rogar y suplicar se encargasen del gasto y trabajo de aquella santa guerra, en defensa de la honra y majestad del rey de Portugal y de la de Cristo, rey de reyes (Turselino, *Vida*, fol. 133r-v).

Ya por fin, todos los capitanes se juntan para oír misa; Javier escucha las confesiones de los soldados y

Habiéndoles comulgado y armado con espirituales armas, les dice que vayan debajo de la bandera de Cristo, su capitán, [...] hicieron solemne juramento a Dios de procurar vencer o morir si fuese menester por su amor, y por haber hecho este juramento a Cristo le comenzó el padre de allí adelante a llamar el escuadrón de Cristo (Turselino, *Vida*, fol. 133v-134r).

Serrão en su estudio observa las relaciones que se perciben en esta obra de Reinoso con pintores de la escuela andaluza, en particular con la «Defensa de Cádiz contra los ingleses» de Zurbarán, y advierte la menor habilidad de la mano del colaborador en algunas figuras y algunos problemas de perspectiva, destacando por el contrario la buena ejecución de las armaduras y los aderezos de los soldados que rodean al santo¹²⁰.

El cuadro que tituló «El castigo de la ciudad de Tolo», del cual hizo una versión Manuel Henriques (1593-1654) para el colegio de Coimbra (Figs. 142 y 143) es una de las ocasiones que más claramente demuestran la utilidad de confrontar los textos con las representaciones visuales, para identificar los motivos iconográficos.

Los estudios que manejo dedicados a ambos equivocan sistemáticamente la interpretación iconográfica.

Serrão¹²¹ ve en el cuadro de Lisboa la lucha del santo contra los bagdas en Comorín o los parabas en Travancor, sin hallar datos precisos para inclinarse por una u otra ocasión. Antonio Meira Marques¹²² se separa en esta ocasión de Serrão al considerar que el cuadro refleja la

¹²⁰ Serrão, 2006, p. 84. La figura que besa el crucifijo y lleva en la mano la bengala, aunque no hay que pensar en términos de retratos realistas, debe de ser don Francisco de Eça, que fue nombrado capitán mayor de la flota. Ver Schurhammer, 1992, v. III, p. 24.

¹²¹ Serrão, 2006, p. 90.

¹²² Meira Marques, 2006, p. 428.

defensa que hizo San Francisco de los pobladores de Malaca frente a los piratas azenos y remite a la *Peregrinación* de Mendes Pinto donde se describe con viveza la invasión de los piratas. Curiosamente Serrão advierte que se trata de la destrucción de una ciudad de impíos, mientras que Meira Marques describe una inexistente multitud de invasores musulmanes empuñando banderas rojas con la media luna.

Al analizar el cuadro gemelo de Henriques María Isabel Rocha¹²³, opta por situar la escena en la costa de la Pesquería, en una invasión de los badagas, y lo interpreta simbólicamente como «una lucha entre la luz de la fe y las tinieblas de la incredulidad, siendo paradigmática del programa misionero de los jesuitas en tierras inhóspitas», viendo en el cuadro unas «lenguas de fuego» que «evocan Pentecostés y confieren a la obra una nueva dimensión: la guerra santa se hace por la predicación principal arma del apóstol del Oriente».

Sin embargo basta mirar las dos telas comentadas para constatar que no hay invasores con banderas en las manos en el cuadro de Reinoso ni lenguas de fuego, sino piedras encendidas que salen del volcán en el cuadro de Henriques. El episodio es el castigo de la ciudad de Tolo cuando decidió abandonar la fe de Cristo.

Era una de las dos islas del Moro que había sido catequizada por Javier, pero sus habitantes, temiendo venganzas políticas, destruyeron las iglesias y saquearon las casas de los cristianos que permanecían en la fe. Cuando le llegan a San Francisco Javier estas malas noticias pide justicia al Señor (tal como vemos en el cuadro), que destruye la ciudad. Turselino lo narra con suficientes detalles:

y Dios nuestro Señor, fue el que primero les tiró la lanza de su justicia, ira y venganza. Porque lo primero se les secaron sus heredades, con ser antes fertilísimas y se pudrieron los frutos que tenían guardados en las trojes. Las aguas de repente se les volvieron amargas y pestilentes, siendo antes muy sanas murieron muchos de hambre y pestilencia (*Vida*, fol. 125r).

El gobernador portugués de las Malucas, animado por una profecía de Javier, envió una armada para dominar a los rebeldes (también se aprecian en el lado izquierdo los barcos con las banderas): esa armada invasora es la de los portugueses. De un volcán que hay cerca de la ciudad caen cenizas y fuego que la destruyen:

¹²³ Comentario al cuadro de María Isabel Rocha Roque, 2006, p. 94.

Hay en Tolo un castillo bien fuerte y guarnecido, puesto en un alto. Usaron también los enemigos de maña y engaño, porque temiéndose que habían de venir sobre ellos los portugueses habían sembrado los caminos y alrededor de los muros con muchos abrojos y cubiértolos con tierra para que si se acercasen los portugueses se clavasen en ellos. Hubiera esto hecho mucho daño, si no le hubiera estorbado el padre Francisco con su oración y abiértolos con ella el camino. Aún no habían los portugueses comenzado a marchar, cuando parece que quiso pelear por ellos Dios nuestro Señor. Era mediodía y escureciose de tal manera el sol que parecía medianoche y juntamente en la altura de un monte cercano salió con extraño ruido una gran bocanada de oscuro y horrible fuego y humo que duró tres días y noches enteras. Salió también la mayor cantidad de ceniza y de esponjas que jamás se había visto, la cual ceniza envuelta con las esponjas no solo cubrió los abrojos, sino igualó con la altura de los muros y del castillo. Sucedió luego a estos miserables bárbaros dentro de sus casas otro daño que los atemorizó mucho más. Porque en el mismo tiempo hubo un terremoto o temblor de tierra, el mayor que habían visto, que les derribó gran parte de las casas de la ciudad. Después de esta terrible tempestad que padecieron, cargaron sobre ellos los portugueses armados. Pero no fue menester pelear porque los más de los enemigos o estaban ya enterrados debajo de las ruinas de sus casas o el temor les había hecho huir (Turselino, *Vida*, fols. 125v-126r).

Es uno de los milagros oficialmente reconocido en la bula de canonización, bajo el rubro «castigo milagroso de una ciudad de apóstatas»:

había llegado también Francisco a las islas Molucas, en donde el primero anunciaba la palabra de Dios con grande fervor de espíritu, y en la ciudad de Tolo había bautizado veinticinco mil personas, los cuales, como por persuasión de un tirano hubiesen dejado la fe de Cristo, echado por el suelo la iglesia, quebrado y pisado las cruces e imágenes de los santos, Francisco, celando el celo de Dios, había animado para el castigo de tal maldad a veinte portugueses y cerca de cuatrocientos de la tierra [...] como hubiesen llegado cerca de la ciudad, se había parado el siervo de Dios y puesto en oración y al punto un monte allí cercano había arrojado un gran incendio y vomitado tan grande lluvia de ceniza y piedras que echó por el suelo los muros de la ciudad y del castillo que estaba en una eminencia y consiguientemente un horrible terremoto había estremecido toda la ciudad y derribado muchas casas (*Bula de canonización*, núm. 8).

Milagro de curación es el del cuadro siguiente, situado sin duda en Japón (Fig. 144). La figura principal que recibe el beneficio, una enferma que llevan en andas, destaca por su vestidura blanca. Al lado se distingue un cojo, y la figura de rojo podría ser un ciego con su perro lazarrillo. De cualquier manera, al pintor parece que le ha interesado más expresar los milagros obrados por Javier en su viaje por el Japón que un milagro concreto.

Una anécdota japonesa dará inspiración a varios grabados y pinturas, algunos de los cuales ya se han comentado en los apartados precedentes, con cita de algunos textos. Título este cuadro, que Serrão atribuye casi exclusivamente al colaborador de Reinoso, «Javier espolique de un japonés camino de Meaco». Sobre un paisaje bucólico en el que no falta un pastor con su rebaño que toca la flauta a la sombra de un árbol, el santo descalzo y con alforjas al hombro sigue a un caballero japonés de espuela dorada. De la boca de Javier salen las palabras «Mais, Mais», que sitúan la escena en un contexto de fatigas y penalidades. En la mentalidad de los siglos XVI y XVII, que una persona de origen noble se convirtiera en criado de otro, es un signo de humildad que resaltan todos los biógrafos (Teixeira, Rivadeneira, Lucena...) y, cómo no, los predicadores.

En el ángulo superior derecho entre nubes y suaves resplandores se asoma Cristo que observa la escena y le envía haces de luz (Fig. 145).

Añadiré algún texto más para ilustrar este pintoresco episodio y completar sus circunstancias. En el viaje de Amanguchi a Meaco (Mikayo, la ciudad imperial que corresponde a la actual Kyoto), por ser invierno y la tierra montañosa y llena de nieve sufre el santo muchas penalidades. Como sucede en muchos cuentos de hadas topa con tres mercaderes, que van a caballo a sus negocios. El santo se ofrece como lacayo, para que le guíen hacia su destino, y sufre la falta de caridad de su amo, que le obliga a correr detrás de su caballo hasta el punto en que desfallecido, ha de agarrarse a la cola del animal. Rivadeneira pondera el episodio y lo comenta poéticamente en clave religiosa simbólica:

¿quién viera a un hombre volar con alas que no dijera que era monstruo? Pues Javier asido a la cola de un caballo voló como ave Fénix de la Iglesia de el Japón hasta la China y no llevaba menos que la potestad pontificia, enviándole el Romano Pontífice por su nuncio (*Vida de San Ignacio*, p. 252).

El origen de la anécdota se halla en las noticias que dio el compañero de Javier, el hermano Juan Fernández, en una carta «a los que estábamos en la China el año del Señor de 63» según Manuel Teixeira:

para pasar al Meaco se había hecho criado de un japon gentil que iba a Meaco a caballo, y le llevaba mucha parte del camino un lio de hatos auestas, yendo muchas veces casi corriendo en pos del caballo, por no quedarse lejos de él por ser el camino peligroso y de muchos ladrones (*Vida*, p. 878).

«San Francisco Javier disputando con los bonzos». Uno de los problemas más graves que tuvieron los primeros evangelizadores del Japón fue el enfrentamiento con los bonzos, motivo reiterado no solo en los relatos hagiográficos sino dramatizado en obras de teatro jesuítico, como en la *Conquista espiritual del Japón*¹²⁴. Varias son las ocasiones en las que San Francisco Javier debate con los bonzos. Especialmente famosa es su disputa delante del rey de Bungo con Fucarandono, que ya se ha ilustrado en la *Vida iconológica* de Juárez.

Lo que Reinoso pintó (Fig. 146) fue una de estas reuniones de teólogos y filósofos, que escuchan y discuten la doctrina de San Francisco Javier, inspirado por el Espíritu Santo. La uniformidad de la ropa de los bonzos y sus colores oscuros dan a este cuadro una sobriedad cromática muy diferente de los anteriores, sin descartar, como dice Serrão, que sea en parte obra de un colaborador menos habilidoso.

Una variante de estas disputas, centrada en el aludido episodio con Fucarandono, es la de Manuel Henriques, conservada hoy en la sacristía de la catedral de Coimbra (Fig. 147)¹²⁵.

Un espectador del cuadro que identifiqué como «Bilocación de San Francisco Javier», podría interpretarlo como una secuencia narrativa de dos momentos sucesivos de una escena de naufragio. En la mayor parte del cuadro se observa el barco zarandeado por la tormenta, con las velas destrozadas y los marineros desesperados en torno a San Francisco Javier que mira al cielo con gesto de oración. En el ángulo inferior izquierdo un batel con un grupo de personas y con San Francisco parecería alejarse de la nave mayor en busca de la salvación

¹²⁴ Ver García Valdés, 2007.

¹²⁵ Otras obras que tratan el motivo pertenecen a las series de Chile o de Goa que comentaré en su lugar.

(Fig. 148). Sin embargo, de nuevo los textos nos ofrecen otra guía para identificarlo como uno de los milagros confirmados en la bula de canonización y que más tempranamente llaman la atención de los artistas, el de la bilocación. Aparece ya en el grabado de Jacobus Laurus de 1600, en una de las trece viñetas que rodean el motivo central.

En noviembre de 1551 Javier embarcó en de nave de Duarte de Gama, para ir de Japón a China, en cuya travesía sufren una gran tormenta:

Duró la tormenta cinco días con tanta cerrazón que en todos ellos no les dio ni por una hora el sol vista de sí, para poder saber el piloto por qué altura caminaban (Lucena, *Historia de la vida*, p. 699).

Para evitar que las olas se llevasen el batel mandó el patrón atarlo. En esta operación participaban quince portugueses y dos moros cuando el viento lo arrebató y desapareció. Se suceden las escenas de dolor y lamentaciones y Javier profetiza que «antes de tres días la hija volvería a la madre» (Turselino, fol. 220v y Lucena, p. 700). Aparece el batel y los marineros suben felizmente al barco. Hasta aquí las dos narraciones son casi iguales, pero cambian en el final donde Turselino atribuye a la recuperación del batel un carácter milagroso, integrando la bilocación:

Habiendo entrado todos los del batel en el navío, y queriendo un marinero apartar el batel ya vacío de gente y amarrarlo al navío, se lo estorbaron los que habían venido en el batel diciendo que diese primero la mano al padre Francisco Javier que venía con ellos en el batel y no había salido dél. Diciéndoles el marinero que el padre Francisco en el navío estaba y había estado, que no en el batel, ellos afirmaban y juraban que en todas sus tempestades y peligros, habían tenido por compañero al padre Francisco, y que él era el que los consolaba y animaba y el que encaminó el batel hacia donde estaba el navío. Entendieron todos que había sido un ángel en figura del padre el que había hecho con ellos aquel oficio (Turselino, *Vida*, fol. 222v).

Si se yuxtapone texto e imagen se ilumina la significación de la pintura. Reinoso recrea con habilidad y dinamismo el momento crítico de la nave en peligro, y la agitada actividad de pequeñas figuras de los marineros trepados a las gavias, y a los cordajes para amainar las velas, alguna de las cuales ha sido ya rota por la fuerza del viento.

Otros parecen resignados al desastre, como el de la camisa roja que se tapa la cara mientras un grupo rodea al santo en espera de ayuda. Contribuyen al complejo movimiento de los actores los gestos de algunos que situados en la popa dirigen nuestra atención hacia el batel que regresa milagrosamente.

Un nuevo episodio marítimo es el del «Milagro del hijo del mercader que cayó al mar», que Serrão titula «São Francisco Xavier evitando o naufrágio da nau de Diogo Gomes, em que viajava para as Molucas» (Fig. 149).

En la traducción hecha en 1630 por Fernán Alvia de Castro de una vida italiana de autor anónimo, publicada en 1622, encontramos el milagro que proporciona su tema a este cuadro:

Embarcose un mercader turco llamado Sarangue en el navío que pasó el santo de Malaca a la China. Llevaba consigo un hijo de cinco años, cayó desgraciadamente al mar, y fuese a fondo, quedando el padre con entrañable sentimiento y aflicción y sin saber de dolor qué hacerse y alástimándose de su gran desgracia y pérdida, fue a ver al santo Francisco, que viéndole muy congojado le preguntó la causa dello [...] se la contó y movido de su gran caridad y compasión le alentó y aseguró se le volvería vivo y sano si le ofrecía, sucediendo así, abrazar después a la verdad evangélica. El moro acetó el partido y pasados tres días una mañana, al salir el sol, vieron parecer el niño vivo sobre una tabla que venía la vuelta del navío y fue recibido en él con gran regocijo, admiración y espanto de todos. Y luego se convirtieron sus padres y los bautizó y también a una su esclava y juntamente al niño y se llamó Francisco. Y esto se declara por menor en los procesos de Cochín y de Lisboa (Alvia de Castro, fol. 57r-v).

Este milagro tuvo bastante «éxito hagiográfico»: aparece en Lorenzo Ortiz, Nieremberg, Bartoli, García, Juárez... y hasta el P. Vieyra lo incluyó en uno de sus sermones

y siendo la principal escuadra de la bandera de las doctrinas de Javier los mozos de poca edad, sucedió que un niño de cinco años hijo de un mercader moro cayó al mar sin que tuviese noticia de tal desgracia el santo. Túvola del mismo padre, entre muchas lágrimas, después que él lloró la muerte de su hijo por espacio de tres días y entonces le preguntó si en caso de que volviese a ver en aquel navío a su hijo vivo se volvería cristiano. Respondió el moro que sí y quedando suspenso por otros tres días

este contrato veis aquí que el niño aparece la mañana del día séptimo riendo y brincando en el bordo del navío por donde cayó (Vieyra, p. 412).

Schurhammer fecha el milagro en julio-agosto de 1552 y en una de sus largas notas intenta aclarar el hecho histórico dilucidando los confusos testimonios en los que el milagro cambia de fecha, de lugar y hasta de autor. Termina la nota diciendo:

En todo caso es significativo que antes de 1616 nadie supo de la resurrección del hijo del sarengue, y tampoco los compañeros de viaje de Javier, Antonio, Ventura y Diego Pereira¹²⁶.

Es decir, que Reinoso, o su mentor iconográfico, en el momento de diseñar el asunto tuvieron que informarse en los procesos¹²⁷ o en alguna de las vidas citadas posteriores a esa datación (no es el caso de Lucena).

El cuadro de Reinoso está concebido narrativamente sobre varios momentos de la historia. En el ángulo inferior de la izquierda el niño se está ahogando (se ve incluso la mano que intenta inútilmente sujetarse) y desde el barco dos hombres con los brazos extendidos tratan de ayudarlo. A continuación la figura del padre, de la que vemos solamente la cabeza y el pañuelo con el que enjuga las lágrimas, sirve de enlace con las secuencias posteriores. En un tercer paso Javier, con la mano derecha en el gesto tradicional de hablar, pregunta al moro si creerá si el niño se salva: la respuesta afirmativa se hace evidente también en las manos del padre. Y por fin el desenlace de la historia con el niño que llega feliz sobre la tabla: en esta ocasión sus manos extendidas sí encuentran la mano salvadora.

Para Vítor Serrão el siguiente «Milagro del agua dulce» (Fig. 150) es uno de los fundamentales de la serie:

Estamos, com toda certeza, perante un das peças fulcrais de todo o conjunto, per o naturalismo veemente da representação das figuras que mitigam a sua sede. De resto, todos os detalhes são executados com perícias

¹²⁶ *Sarengue* significa piloto o capitán. Schurhammer, 1992, t. IV, pp. 793-794.

¹²⁷ En la *Relaçam* de Barradas está el testimonio de «un portugués» sacado de un proceso que cuenta el milagro en términos prácticamente iguales, pero sin el detalle de la tabla.

de pincel, e pululam de realismo: o galeñao, de três mastros de velas enfunadas com seus cordames, enxárcias, cestos de gávea e canhões, está cheio de figuras que assisten espantadas ao miraculoso evento, bebendo a água do mar abençoada por São Francisco Xavier, socorrendo feridos, içando o santo, puxando a adriça. Em múltiplos aspectos se atesta uma feliz modelação de expressões de cabeças (por vezes com a típica inclinação, tão cara ao artista), tecidos fortemente iluminados e soprados em agitação de ventos ágrios, olhares em mirada descrendo do prodigioso evento, numa agitação plena de realismo e de teatralidade. Este é, inquestionavelmente, um dos melhores quadros da série¹²⁸.

En este cuadro se concentran las mejores cualidades del hermano André Reinoso, como son la habilidad para el dibujo, los detalles de miniaturista y la composición armoniosa de masas con numerosas figuras, y diversidad de colores vivos en los ropajes de los marineros, que exhiben de nuevo rica variedad de posturas y actitudes frente a la sed acuciante que mitigan bebiendo de distintos recipientes meticulosamente pintados con detalles de precisión etnográfica, en especial el cántaro de loza blanca y azul con que recogen el agua del mar. La fidelidad «realista» se percibe también en el tratamiento de la superficie plana del mar, del cielo y de las velas colgantes, que revelan la circunstancia en que se halla el barco, es decir una de las peligrosas calmas que tanto temían los navegantes a vela.

Hay varios milagros en las hagiografías relacionados con el tema del agua y la sed en los barcos. El P. Vieyra en uno de sus sermones hace un breve resumen.

uno de los mayores trabajos de los navegantes es hallarse en el mismo elemento del agua sin agua para beber. Mas para acudir a esta necesidad eran muchos los modos que tenía nuestro santo con que socorría a los que le invocaban. Unas veces hacía llover con tanta abundancia que recogían toda el agua que habían menester. Otras los llevaba a las islas y costas no conocidas donde las fuentes y los ríos les hacían la aguada. Una vez mandó que hinchasen todas las vasijas de agua del mar y echándoles la bendición como si la suya fuese de *benedictionibus dulcedinis*, de salada se convirtió en dulce. Mas el milagro por todas sus circunstancias famoso en este género fue que, navegando con calmas y vientos contrarios en una nao en que iban embarcadas quinientas personas todas casi expirando de sed, haciéndose llevar

¹²⁸ Serrão, 2006, p. 80.

Javier por el costado en brazos de los marineros hasta el mar, metiendo en él un pie le endulzó de manera que no solo aquel día mas en todos los que duró el viaje se bebió en la nave sin recelo (Vieyra, p. 333).

Otro predicador, el P. Freire, ya en un sermón de 1622 narra con vigor el milagro:

faltos el agua a el navío; iban más de quinientas personas en el galeón; perecían de sed por haber muchos días que les había faltado. Acuden todos al santo por la mucha estimación que tenían dél. Díjoles después de haber hecho oración: «Atadme con un cable, y echadme a la mar». Bajó a las aguas. Cosa maravillosa que puesto de pies sobre las olas como si fuera un ladrillado dijo: «Dad acá vasijas atadas con cordeles», y sacando agua de la mar fueron subiendo al navío toda la que hubieron menester tan dulce y tan fresca como si la sacaran de las fuentes que más linda agua tienen (Freire, fol. 16r).

Este prodigio, presente en grabados, pinturas y sermones, aparece también en las relaciones de fiestas y en la emblemática, a pesar de que se incorpora a las hagiografías relativamente tarde. No está en Teixeira, Rivadeneira, Turselino o Lucena. Barradas, que reproduce parcialmente el proceso de Cochim de 1616, incluye varios de «este género», como decía Vieyra. Especial interés tiene para el posterior desarrollo en la iconografía de San Francisco Javier la versión de Casta China, mujer de «ochenta años o más» testigo ocular del milagro en la Santa Cruz, en un viaje de la China a Japón:

Estando no meyo do golfo em calma lhe faltou agoa; e havendo tres dias já, que por falta della se não fazia de comer, ouvio na nao huma grande griata e tumulto de vozes em toda gent, ao qual da varanda, aonde estava o santo, digo, acodio o santo P. e: «Bom hé Deos, bom hé Deos, não há de morrer?» E fallando logo com elle, testemunha, ordenou mandasse chegar o batel a bordo da nao [...] Emquanto o batel se abordava tornou o santo P. e entrar na varanda. Da qual sahindo como o livro de rezar nas mãos se desceo ao batel, e delle pretendeo meter a pé na agoa. Mas vendo que não chegava mandou atar uma toalha ao loongo do costado delle na qual se assentou metendo o pé na agoa salgada athé o artelho. Logo mandou a um mosso seu que consigo ali tinha, que a provasse e, provandoa elle disse que era solobra, entao o P. meteo mais o pé athé o jeolho e tornou lhe a mandar a provasse o que fazendo achou que era muito doce (Barradas, p. 437).

Reinoso hace una síntesis plásticamente expresiva y de gran belleza formal de las declaraciones que Barradas inserta en su *Relaçam*.

La «Muerte de San Francisco Javier en Sancián», junto con el milagro del cangrejo, son los menos originales formalmente de toda la serie. La presencia de todos los detalles que habitualmente aparecen en la muerte sugiere que Reinoso se inspiró en grabados. El cuerpo del santo, la choza, el fondo marino con los barcos, los dos personajes que van a comunicar la noticia, los ángeles en el espacio celeste se ven en muchas otras obras de Europa y América (Fig. 151).

Cierra por fin el ciclo la «Recepción del cuerpo en Goa» (Fig. 152). Serrão considera esta última pintura obra íntegra del colaborador, caracterizada por un sabor arcaizante dentro del manierismo tardío. Representa la exposición del cuerpo de San Francisco Javier en la capilla mayor de la iglesia de San Pablo en Goa¹²⁹.

En la mitad superior del cuadro, separados en tres grupos se ven en primer lugar, enmarcados en el vano de la puerta del fondo, los clérigos y monaguillos de la solemne procesión que trasladó el cuerpo desde la nave hasta la iglesia. Ya en el interior del templo un grupo de nobles portugueses, miembros de la hermandad de la Misericordia y la guarda del virrey con sus picas mira el catafalco. A la derecha, en un lugar preferente, el virrey don Alonso Noroña arrodillado en el reclinatorio contempla con gesto devoto al santo. La mitad inferior la ocupan el cuerpo revestido de sacerdote sobre un ataúd cubierto de brocado y una serie de gentes de aspecto popular que acercan las manos y los rosarios, buscando el contacto benefactor. Según se cuenta en las vidas fueron muchos los milagros obrados por el cuerpo difunto de San Francisco Javier, y aquí están el ciego que señala sus ojos con el dedo y el tullido que ha tirado las muletas. Escribe Lucena que estuvo

los tres días siguientes revestido con los ornamentos sacerdotales, con las manos y rostro descubierto, hasta que al cuarto día le colocaron en un sepulcro de bóveda que se abrió junto al altar mayor al lado del Evangelio (*Historia de la vida*, p. 851).

¹²⁹ Lleva en las manos un cáliz igual que San Ignacio en el grabado 78 de la *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris* de Rubens-Barbé.

La serie de Henriques en el colegio del Espírito Santo de Évora

Está formada por diez cuadros que estuvieron colocados en la capilla de nuestra Señora de la Concepción del Colegio del Santo Espírito de Évora y que actualmente cuelgan repartidos entre el Museo de la Marina de Lisboa y el paraninfo de la universidad evorense. No conocemos el orden original en el que estaban expuestos, circunstancia que hace más dificultosa su comprensión.

Este ciclo ha sido estudiado recientemente por el profesor Vítor Serrão¹³⁰, de cuyo trabajo tomo los datos básicos sobre el autor, el hermano jesuita Manuel Henriques, y su trayectoria artística, que me sirven de introducción antes de abordar los aspectos iconográficos.

Henriques (1593-1654) nació en Nogueira do Cavro. Se formó en el taller de algún maestro sevillano que no podemos precisar, aunque Serrão apunta como posible al artista Miguel Guelles, sin excluir los nombres de Pacheco o del propio Francisco Herrera el Viejo. Trabajó casi exclusivamente para los colegios y casas de la Compañía de Jesús, en la cual ingresa en 1618, a su regreso a Portugal. Entre otras obras menciona telas con las vidas de San Ignacio y San Francisco Javier para distintos colegios de Coimbra y Évora.

El ciclo de Évora, fechado por Serrão hacia 1647¹³¹, está compuesto por las piezas siguientes:

A) Dos episodios de la vida: la visión de las cruces y la flagelación penitencial por un soldado en el palmeral de Cananor.

B) Tres milagros *in vita*: profecía de los azenos, resurrección de una niña, milagro del agua dulce.

C) Cinco episodios *post mortem*: entierro en cal, traslado del cuerpo, cuerpo incorrupto, corte del brazo para la reliquia y curación del P. Mastrilli.

La visión de las cruces que el grabado de Regnartius reducía a una sola, multiplica en la versión de Henriques este símbolo de los trabajos que esperan al santo aceptados con entusiasmo expresado en la conocida frase «Más, Señor, más», que se advierte aquí en la filacteria

¹³⁰ Serrão, 2005. Reproduce en color los diez cuadros.

¹³¹ Otras obras son: un retrato de Juan III para el colegio de Coimbra, retratos de San Ignacio y San Francisco para devoción del mismo rey, una serie sobre la vida de Javier que hoy cuelga en la sacristía de la Catedral Nueva de Coimbra, etc.

arrollada en la cruz central, en latín. En este cuadro aparece San Francisco Javier vestido de peregrino, y en el cielo, rodeados de luz, varios ángeles cargados también con cruces bajo la mirada de Dios Padre entre nubes. El mal estado de conservación impide apreciar con claridad las figura del ángulo inferior derecho donde apenas se distingue a un hombre con el torso desnudo y calvo, personaje al cual señala Javier con la mano mientras eleva la mirada hacia el Señor, lo que hace suponer que sugiere la masa de gentiles cuya evangelización le es confiada. A la izquierda un paisaje con tronco de árbol.

Mejor conservado que el anterior es la «Confesión y disciplinas en el palmeral de Cananor» (Fig. 153), que veíamos en *Magnum consilium* para ejemplificar la virtud de la penitencia.

En 1545 embarca Javier en Cochín junto a un soldado noble bastante perdido en cuestiones de moralidad. El santo trata de llegar a su alma pero no lo consigue durante el viaje. Por fin cuando llegan a Cananor desembarcan los dos y:

se fue solo con él paseando en buena conversación y metiendo por unos palmares, como si pretendieran aliviar la continuación de la mar con aquel paseo de la tierra, cuando ve de repente a sus pies, las rodillas en tierra, al padre Francisco, que con una disciplina de abrojos en las manos se hería crudamente en las espaldas desnudas. Sonaba todo el palmar con los golpes, salpicaba la sangre en el rostro de aquel por quien se derramaba [...] el otro con la vista de un tan nuevo espectáculo, quedó primero como fuera de sí [...] pero volviendo en sí en un momento sintió en su corazón varios, mas todos santos y buenos efectos: compadécese, córrese, confúndese, muestra gran sentimiento de las culpas presentes y temor de las penas eternas y sobre todo el espanto, no ya de lo que veía en el padre Francisco, mas de lo que descubría en su alma (Lucena, *Historia de la vida*, p. 130).

Todos los detalles los ha recogido el artista: el barco, el palmeral en el crepúsculo dorado, la disciplina y el arrepentimiento del soldado al que se ve llorando debajo del santo, el cual está de rodillas, encorvado con un crucifijo en la mano izquierda y la disciplina con sus varios ramales destacados sobre la blancura de la espalda. Resalta en este cuadro la habilidad del pintor en los paisajes y la reproducción de la nave¹³².

¹³² Para otra interpretación iconográfica ver Serrão, 2005, p. 121. María Isabel Rocha (2006, p. 92), quien considera al cuadro de autor desconocido, lo describe

De los tres milagros *in vita* el de la profecía de la victoria cristiana sobre los azenos se fecha en 1547. Los azenos, pueblos de piratas de la región, intentaron tomar Malaca sin conseguirlo. El jesuita P. Lucena es uno de los que en su vida del santo más páginas dedica a esta guerra. Desde el capítulo VI hasta el XVIII (24 páginas) cuenta las causas de los enfrentamientos y las intervenciones extraordinariamente belicistas de Javier en un tono épico quizá exaltado por su patriotismo portugués. En una carta dirigida al rey Juan III recomendando a Diego Soares, Javier aduce como mérito principal que: «si no fuera por él, no murieran tantos achenes» (carta 62).

En este cuadro de Évora (Fig. 154) Henriques ha captado el momento en el que San Francisco Javier recibe, mientras está predicando, por el don de la profecía, la noticia de la victoria de las tropas portuguesas. El episodio, según Lucena, ocurrió así:

predicaba el padre en la Catedral de nueve a diez horas, que fueron las de la batalla, hallose presente el capitán Simón de Melo, los soldados de la fortaleza, los hombres casados de la ciudad, [...] que a todos los juntó entonces el Señor para que fuesen testigos de su gloria. Yendo ya hacia el fin del sermón, súbitamente, hizo en los ojos, en el rostro y cuerpo todo una notable mudanza, como si respondiera medio pasmado a quien le llamaba y cogía con un gran sobresalto. Y luego dejando el hilo de lo que hasta allí había tratado comenzó con una nueva elocuencia [...] a descubrir el encuentro y rompimiento de las dos armadas: como quien cuenta no lo que ya pasó, más como quien señala con la mano lo que tiene presente...

Los que le oían «estaban todos fuera de sí» y Javier «los ojos desechos en lágrimas y enclavados en el crucifijo que estaba sobre los arcos de la capilla mayor» rogaba por la victoria de los cristianos:

inclinó la cabeza como de cansado, quebrantado sobre el púlpito, sin levantarla por espacio de tres o cuatro Credos; al fin de los cuales volvió como si despertara de la victoria [...] «...venció, hermanos, venció por nosotros Cristo Jesús» (Lucena, *Historia de la vida*, pp. 335-336).

como una autoflagelación del santo, afirmando que ilustra «vários episódios referidos por João de Lucena».

Si se compara el relato de Lucena con el cuadro se verá el estricto paralelo. La actitud del santo transido parece inspirada exactamente en el texto, mientras que sería inverosímil en una predicación normal. Los oyentes son, en efecto, los habitantes de la ciudad: viudas, casados, e incluso, en el ángulo izquierdo la figura del capitán Simón de Melo.

Se evocan dos espacios distintos, el de la iglesia donde Javier profetiza la victoria, y el mar donde están los barcos luchando. El templo es un interior en el que solo destacan el púlpito y el retablo, es decir, los elementos que tienen carga narrativa, descartándose todo lo accesorio. Para la escena de la batalla en el mar Manuel Henriques utiliza un recurso original: la pinta como fondo en el cuadro del Crucifijo, dándole, además, a éste el mismo protagonismo que en el relato escrito. El pintor ha captado los detalles suficientes para que podamos reconocer la escena.

Este es otro caso significativo de cómo la ayuda del texto permite reconocer el episodio pintado, que podría ciertamente interpretarse de otro modo sin esta guía descifradora¹³³.

De todo el ciclo la tela «Milagro de la resurrección de una niña» (Fig. 155) es, para Serrão, «la mejor en términos pictóricos». La escena se divide en tres bloques: a los lados dos grupos de espectadores y familiares emocionados, cumplen con el papel, ya señalado, de testigos del milagro. El tercer y principal grupo está formado por la niña y el santo. Son las figuras más cuidadas en su ejecución y es destacable la finura del rostro y manos de Javier, o el punto en el que se une su mano con la de la niña, centro visual del cuadro. El milagro puede ser la resurrección de una niña en Malaca, que ya he documentado con un texto del P. García a propósito de la misma escena en la serie grabada de Regnartius.

Sobre el «Milagro del agua dulce» (Fig. 156) existen ciertas discusiones críticas comenzando por la autoría. Serrão, en el artículo del año 2005 que vengo citando, lo atribuye a Manuel Henriques, mientras que en *A Lenda*¹³⁴ lo considera de un «imitador de Manuel Henriques».

¹³³ Es lo que sucede a la interpretación de Serrão quien ve en el cuadro una escena habitual de predicación.

¹³⁴ En las ediciones de 1993 y 2006, pp. 51 y 55 respectivamente. Mientras que en *A Lenda*, identifica el milagro del agua dulce, en «A série seiscentista....»

Por su lado, M^a Isabel Rocha Roque¹³⁵ en la ficha que dedica al comentario de este cuadro en el catálogo de la exposición del centenario en la Cordoaria Nacional de Lisboa, lo da como autor desconocido en los datos técnicos, atribuyéndolo después a un «imitador del pintor Manuel Henriques» y líneas más tarde a Manuel Henriques. Respecto al tema, Serrão lo interpreta como San Francisco amainando una tempestad mientras que Rocha lo identifica como el milagro del agua dulce, señalando al marinero que saca con un cubo el agua del mar.

El cuadro de Évora se inspira directamente en el «prototipo» de Reinoso de la iglesia de San Roque, como prueban las telas cruzadas en la cintura del santo, o los gestos de levantar la sotana para no mojarla, y el de bendecir, pero es menos expresiva en cuanto a la situación extrema de los pasajeros. En Lisboa los gestos de desesperación y los enfermos que apuran las últimas gotas de agua son muy claros; en Évora solo una vasija que vierte agua, colocada estratégicamente en el centro del eje vertical del cuadro, nos recuerda la sed padecida.

Como señala Serrão destaca en el cuadro el tratamiento de la nave, con más detalles que en el de Lisboa (faroles, banderas, cordajes, velamen, popa con barandilla dorada y una imagen de la Virgen, proa con mascarón y portañolas de artillería abiertas). Sin embargo este detallismo no obedece a un criterio de verosimilitud tan coherente como el de Reinoso: el mar agitado y las velas henchidas son menos creíbles en la situación de calma que el episodio requiere.

Veremos otra modalidad al estudiar la serie del Bom Jesus de Goa.

Los cuatro lienzos siguientes están relacionados con la muerte y el milagro de la incorrupción.

Diego Pereira, fue el encargado de recibir el cuerpo de Javier en Malaca y de enterrarlo, por segunda vez, el veintidós de marzo de 1553. En el cuadro (Fig. 157), en presencia del noble y de un grupo de sacerdotes, se abre el féretro «volviendo también aquí los sacerdotes y devotos a abrir la caja, ver y considerar la maravilla de la incorrupción con nuevo espanto de todos» (Lucena, *Historia de la vida*, p. 848). El santo descansa en un sencillo ataúd con la cabeza apoyada en «una almohada de seda».

titula el cuadro «San Francisco Javier amainando una tempestad en el viaje entre Cochín y Malaca».

¹³⁵ Rocha Roque, 2006, p. 90.

El personaje que aparece arrodillado y sosteniendo la mano del santo es un enfermo al que el contacto con el cuerpo dio la salud, aunque esto ocurrió durante la procesión de traslado en un momento anterior a la apertura (Lucena, *Historia de la vida*, pp. 848-849).

Los tres cuadros siguientes se sitúan cronológicamente *post mortem*.

La «Entrada en Goa del cuerpo de San Francisco Javier» trata un momento previo a la exposición del cadáver en la iglesia de San Pablo de Goa que veíamos en Reinoso. El texto correspondiente de Lucena dice:

llegó el catur al muelle donde ya esperaba el virrey con su corte y toda la hidalguía, el cabildo eclesiástico, la hermandad de la Misericordia, la clerecía toda de las parroquias, los ciudadanos, y gente popular que sin freno se entraba por la mar, para solo tocar el catur en que venía el ataúd en el toldo de la popa, cubierto con un rico paño y rodeado de velas encendidas. Ni la procesión se pudiera ordenar si la guarda del virrey no hiciera campo para ella. Apartáronse en fin de la ribera, yendo noventa niños delante vestidos de blanco con guirnaldas de flores en la cabeza y ramos verdes en las manos. Tras ellos iban los hermanos de la Misericordia con su pendón y luego, como de respeto, un ataúd cubierto de brocado y después de la clerecía venía el cuerpo en su caja a hombros de nuestro sacerdotes del Colegio de San Pablo, acompañada del virrey y de toda la nobleza, e incensando con dos incensarios cada uno de su parte. Las calles, demás de estar todas aderezadas con lo mejor de la India, ardían y trascendían con lumbres y perfumes; las ventanas y terrados atestados de la gente que no cabía en las plazas, de modo que no costó poco poder romper y llegar a nuestra iglesia de San Pablo (Lucena, *Historia de la vida*, p. 851).

La conservación de la pintura es deficiente pero se aprecian detalles que se corresponden con exactitud al texto hagiográfico. Se ve la ciudad de Goa engalanada con gallardetes y banderas, la caja llevada a hombros y los niños con ramos. En el resto del cuadro apenas se distinguen las figuras.

De la «Incorrupción de San Francisco Javier» (Fig. 158) aporta Lucena varios testimonios en el último capítulo de su voluminosa *Historia de la vida...* que certifican la integridad del cuerpo del santo, el primero del doctor Ambrosio de Ribera, provisor y vicario general de Goa, a quien el virrey había pedido que le informara sobre el estado del cuerpo:

diciendo el padre rector me lo mandase mostrar se encendieron las velas, se abrió la caja, en que estaba en la capilla mayor [...] vimos el cuerpo muy despacio, poniendo las manos en las piernas, corriéndolas hasta las rodillas y por los brazos. Y viendo y tocando la mayor parte del cuerpo me afirmo estar la carne cubierta de su nativo color y entero sin corrupción y la carne con sustancia y humedad por la mayor parte del cuerpo; en la pierna izquierda encima de la rodilla casi una mano atravesada de la banda de fuera tenía como cortado de la manera de una herida del largo de un dedo que parecía ser quebradura de golpe de alguna cosa que le dio en la pierna, y en contorno de la herida se mostraba una mancha, que manifestamente parecía ser de sangre ya denegrida como cosa de mucho tiempo. Hacia el lado izquierdo del vientre tenía un agujero pequeño que también parecía quebradura, por el cual metí los dedos hasta el cabo que hallé vacío y dentro toqué en unos pedazos de cosas pequeñas que a mi ver parecían de los intestinos que estarían secos por el mucho tiempo que había estado sepultado y ninguna corrupción sentí ni hallé en el dicho cuerpo poniendo mi rostro muy cerca de él (*Historia de la vida*, p. 853).

Otro testimonio es el del médico:

Certifico yo, el doctor Cosme Saraiva, médico del señor virrey, que vieniendo el cuerpo del padre Francisco a esta ciudad de Goa, yo lo fui a ver, y toqué todo su cuerpo, y en particular el vientre, en que hallé tacto y corpulencia de sus intestinos sin estar embalsamado [...] halle un agujero o llaga en el lado izquierdo de la parte del corazón y pidiendo a dos hermanos de la Compañía que metiesen por él los dedos metiéndolos salía acaso sangre, que olí y no tenía mal olor. Las piernas y otras partes del cuerpo venían enteras y con carne (Lucena, *Historia de la vida*, pp. 853-854).

Todo ocurrió en la capilla mayor de la iglesia del colegio de la Compañía, presidida la escena por un Calvario. El personaje que está junto al altar señalando al santo es el médico Cosme Saraiva y el clérigo que se dispone a meter los dedos en el cuerpo puede ser el vicario Ambrosio de Ribera o uno de los hermanos aludidos por el médico. El ambiente tenebrista del interior solo queda iluminado por la blancura de las telas y velas que se reparten a modo de golpes de luz.

La tela «Milagro del brazo de San Francisco Javier» (Fig. 159) corresponde exactamente al suceso que cuenta entre otros Berlanga en *El apóstol de las Indias y nuevas gentes*:

el pontífice Paulo V [...] deseó tener consigo una reliquia insigne del bendito cuerpo [...] levantan el brazo del cuerpo difunto tan flexible como si fuera de un cuerpo vivo. Quiere tres veces ejecutar el golpe y otras tantas temblaron aquellas paredes techos y pavimentos de la capilla y la última con tal horror que creyendo se caía toda la casa huyeron desparvoridos... [le piden permiso alegando obediencia y] con rendimiento de súbdito obedeció humilde dejando sin estruendo ni demostración alguna cortar el brazo manando de la herida tanta sangre que hinchó un vaso de plata y bañó una toalla para este efecto prevenida y después de muchos años se llevó al conde de Linares Virrey en la India para presentar la al señor Felipe IV (p. 354).

La tela aunque bastante estropeada permite advertir dos espacios y dos tiempos: en el ángulo superior izquierdo, a modo de ventana, el Papa pide (¿o recibe?) la deseada reliquia, mientras que en el resto del cuadro vemos el momento del corte del brazo. Se distingue un personaje arrodillado con una fuente preparada para recoger la sangre y dos clérigos que proceden a la operación: uno levanta el brazo desnudo del santo mientras que el otro maneja el cuchillo¹³⁶.

El último de la serie es una versión de «La curación del P. Marcelo Mastrilli» (Fig. 160) en la que San Francisco Javier se aparece vestido de peregrino, tal como estaba pintado en el cuadro al que el enfermo había dirigido sus súplicas. Las nubes, el acompañamiento de ángeles y el resplandor indican que se trata de una visión sobrenatural comunicada al enfermo, que queda inmerso, a su vez, en la misma claridad, en dramática oposición con los siete jesuitas arrodillados que permanecen en la penumbra, sin percibir la visión del santo¹³⁷. Los ángeles portan una serie de elementos simbólicos como cirios, flechas, cruces, un corazón inflamado, en un modelo semejante a una de las estampas Nessenthaler.

La distribución de los motivos recogidos en esta serie de Évora, con un notable predominio de los relativos a la muerte e incorrup-

¹³⁶ No coincido con la interpretación de Serrão, para quien lo que se representa es el encuentro de San Francisco Javier y sus compañeros con el Papa Paulo III y la recepción del cuerpo del santo ya muerto, en Goa. Me parece que el cuchillo y el detalle de la fuente certifican el episodio comentado.

¹³⁷ Serrão titula el cuadro «San Francisco Javier asiste a un enfermo moribundo en San Marcos de Venecia». La comparación de este cuadro con otros y con el relato del milagro, apoya, creo, mi interpretación.

ción del santo, sugiere un enfoque «especializado», quizá debido a ciertas circunstancias del encargo que no conocemos, o bien la falta de algún otro cuadro que equilibrara esa proporción.

El texto en el que se basa este programa es probablemente Lucena, aunque hay detalles tomados de otros, y la «técnica iconográfica» de Manuel Henriques consiste en aportar los suficientes detalles, aun los aparentemente anecdóticos, para que el momento sea reconocido por los novicios de la casa, los cuales, sin ninguna duda ya conocían por la lectura de Lucena y otros textos la vida de San Francisco Javier.

Serie del Colegio Imperial de Madrid y ciclos napolitanos

El Colegio Imperial de la Compañía de Jesús fue uno de los centros de enseñanza más importantes de Madrid desde su fundación por la emperatriz María de Austria. Para su claustro, Paolo de Matteis pintó una serie de veintidós cuadros sobre la vida de San Francisco Javier.

De Paolo de Matteis trazó Bernardo de Dominici¹³⁸ una breve biografía, que proporciona datos útiles sobre estos encargos. Nacido en Piano del Cilento en 1662 murió en Nápoles en 1728. Fue un discípulo destacado de Luca Giordano, a quien llegó a sustituir en algún trabajo como el del Colegio Imperial de Madrid:

Questi quadri dovevano eser dipinti dal nostro Luca Giordano, ma essendo sato chiamato dalla gloriosa M. Del Re Carlo II e dovendo partir per le Spagne, consigliò il P. visitator generale che n'avea incumbenza di fargli dipingere a Paolo de Matteis, da lui chiamato Paoluccio; il quale veramente gli dipinse con studio e con maestria de pennello; laonde ottenne le meritate lodi per se, e per il Giordano che l'avea proposto¹³⁹.

Su formación napolitana con Giordano fue completada con el aprendizaje que hizo en Roma en el círculo clasicista de Carlo Maratta llegando, en palabras de Gutiérrez Pastor, a «una síntesis de estilo equilibrada entre dicha corriente y el barroco napolitano»¹⁴⁰.

¹³⁸ Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, pp. 518-552.

¹³⁹ Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, p. 537.

¹⁴⁰ Gutiérrez Pastor, 2004, p. 92.

Para el acercamiento a esta serie interesa especialmente recordar otros trabajos de Giordano y del propio Matteis para la Compañía de Jesús en Nápoles.

En esa ciudad, el año de la canonización se dedicó a San Francisco Javier una iglesia (hoy llamada de San Ferdinando) en cuya decoración, años después, participaron Giordano y Matteis. Los frescos de esta pequeña iglesia contienen escenas de la vida de Javier y de San Francisco de Borja; los dos aparecen igualmente en el gran cuadro de altar de Giordano «San Francisco Javier bautizando indios» actualmente en el museo Capodimonte (Fig. 161).

Matteis pintó en la bóveda de la nave central la gloria de la Compañía de Jesús.

In questa egli rappresentò el santo Saverio in compagnia di S. Ignazio, e di S. Francesco Borgia, elevato alla gloria del paradiso [...] gli infedeli abbattuti e precipitati è anche Maometto con i'Alcorano, ed altri capi di false religioni¹⁴¹.

El espacio está ordenado verticalmente. Desde los herejes que se precipitan al infierno en un extremo, al Espíritu Santo en forma de paloma en el otro, el pintor distribuye las figuras en una simbólica escala ascendente marcando los distintos niveles por densas nubes. El proceso queda subrayado por el aumento del colorido y especialmente de la luminosidad de tono dorado. Están presentes los mártires de la Compañía, San Francisco de Borja, San Francisco Javier y San Ignacio. Siguen las virtudes cardinales: Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, y en lo más alto la Iglesia iluminada por el Espíritu Santo¹⁴² (Fig. 162).

En la bóveda que cubre la cabecera del templo se narra la intervención milagrosa de San Francisco Javier en la peste de 1656, motivo por el que fue nombrado patrono de Nápoles (Fig. 163). Matteis estructura la escena en tres grupos. La masa de la izquierda es la ciudad consumida por la epidemia, los enfermos caídos con gestos de súplica, un ataúd y un grupo de ángeles por encima con las significativas flechas. En el centro del fresco y en espacio celeste el santo en una

¹⁴¹ Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, p. 522.

¹⁴² Podría leerse como la Compañía identificada en la Iglesia.

postura zigzagueante, entronizado en nubes con ángeles, mira compasivo a los napolitanos. La tercena sección ocurre en el mar, donde la tempestad ha dejado un barco a la deriva y los náufragos intentan salvarse en unos peñascos. El socorro de Javier llega en forma de arco iris. El P. Peralta cuenta en *El apóstol de las Indias* que en las fiestas celebradas en agradecimiento por el cese de la peste uno de los varios emblemas que se pintaron era un arco iris con el mote «*praemonet et compescit*, esto es, avisa y aplaca San Francisco Javier la peste como el iris la tempestad» (p. 125).

Otros tres lunetos dedicados a San Francisco Javier los comentaré al hilo de los cuadros del Colegio Imperial por su coincidencia temática.

También trabajó Matteis, hacia 1698, en el Gesù Nuovo de Nápoles en las capillas de San Ignacio y San Francisco. En esta última su obra forma parte de un programa javeriano junto con el solemne retablo de Gaetano Finelli — en colaboración con Solaro y Donato Vanelli—, que exhibe en el primer cuerpo otra pintura de Giovanni Bernardo Azzolino en la que Javier, con el gesto habitual de abrir la sotana y las azucenas en la mano, contempla extasiado a la Virgen con el Niño rodeados de ángeles músicos.

En el cuerpo superior se colocan tres cuadros de Giordano pintados en 1691. Las escenas son el milagro del cangrejo, la visión de las cruces y el bautismo (las tres aparecerán en la serie madrileña) (Figs. 164-166).

Por encima de la cornisa, en dos medias lunas a los lados del ventanal se sitúan dos frescos en los que pudo intervenir Matteis¹⁴³. A la izquierda está pintada la salvación milagrosa del hijo del mercader caído al mar, cuyas fuentes textuales he comentado en la serie de San Roque. Es un fresco de gran viveza tanto por el movimiento de las figuras como por el colorido, con un extraordinario aprovechamiento del espacio disponible, como se ve en el marinero que sube por el palo del navío y ocupa el vértice superior (Fig. 167).

Simétrico a este se coloca otro famoso pasaje: la levitación en el momento de dar la comunión. Se repiten los colores intensos y la eficaz distribución de los planos en altura (Fig. 168).

¹⁴³ En la bibliografía manejada no encuentro datos exactos sobre estos dos frescos. El historial de destrucciones y recuperaciones del Gesù desde un incendio en 1639, o un terremoto en 1688, hasta la última guerra mundial, complican las atribuciones.

Respecto a la serie del Colegio Imperial, Ismael Gutiérrez Pastor en su artículo «La serie de la *Vida de San Francisco Javier* del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España»¹⁴⁴, ha estudiado documentalmente los avatares de la misma desde la expulsión de los jesuitas hasta hoy. Entre los documentos que maneja considera «fundamental para conocer el contenido y distribución de las pinturas del colegio madrileño y su iglesia», el *Testimonio con inserción de inventario y tasación de las pinturas existente en este colegio y su iglesia* realizado por Fernando Sánchez Rincón en 1767. En este inventario se especifican las medidas de cada cuadro, el precio en que se tasan y una breve descripción de su asunto¹⁴⁵.

El primer cuadro inventariado es «El Sumo Pontífice Paulo III destinó a San Francisco Javier para la misión de la India Oriental con postestad de legado apostólico» y el último «Conduciendo a Goa el sagrado cuerpo de San Francisco Javier encalla la nave en la peña, la cual por su intercesión se rompe y le abre paso franco». Estos dos, ambos perdidos, corresponden con la cronología, pero el resto no sigue el orden cronológico establecido en las hagiografías. Según el inventario la serie se componía, además de los citados, de los cuadros siguientes:

«San Francisco Javier padece en la oración frecuentes iluminaciones, éxtasis, elevaciones y deliquios celestiales».

«Favorece Dios a San Francisco Javier en la oración con tan excesivas dulzuras que prorrumpió en este afecto diciendo: Basta, Señor, basta» (se conserva en la catedral de Córdoba).

«Representando en Roma Dios a San Francisco Javier las muchas cruces y trabajos de la India, se convida animoso diciendo: Más, Señor, más» (se conserva en la catedral de Córdoba).

«Nuestro padre San Ignacio da la bendición a San Francisco Javier a su partida de Roma para el apostólico viaje del Oriente» (se conserva en la iglesia de Sarría).

¹⁴⁴ Gutiérrez Pastor, 2004. Completa este trabajo con un análisis iconográfico más detallado de los cuadros de la catedral de Córdoba en sus fichas del catálogo de la exposición celebrada en Javier en abril-septiembre del año 2006. Ver Gutiérrez Pastor, 2006. En ese mismo catálogo Mercedes Jover hace el comentario de otro cuadro de la serie, hoy en la iglesia del Señorío de Sarría en Navarra (Jover, 2006).

¹⁴⁵ Gutiérrez Pastor, 2004, pp. 95-98. Entre las veintidós escenas hay algunas que no son frecuentes como: «San Francisco Javier excomulga al gobernador de Malaca que le impide pertinaz el viaje a China».

«Peregrinando por Italia San Francisco Javier sueña que lleva en sus hombros un indio muy pesado, símbolo de los innumerables que había de convertir a nuestra santa fe».

«San Francisco Javier se embarca en Lisboa para el Oriente, sin otra prevención que los ornamentos para decir misa y su breviario».

«Convoca San Francisco Javier todo género de personas a oír la doctrina cristiana».

«Sana a muchos enfermos de varias dolencias y por sí y por medio de los niños de la doctrina con los rosarios y las medallas».

«San Francisco Javier habiendo barajado los naipes con que jugaba un gran pecador le convierte con grande asombro de todos los que estaban presentes».

«Bautiza San Francisco Javier al rey gentil de las islas Maldivas y a otros innumerables idólatras de diversas provincias» (se conserva en la catedral de Córdoba).

«Su asunto es el de la tarjeta antecedente».

«San Francisco Javier por ablandar el corazón de un pecador se retira a un monte o bosque y toma por él una sangrienta disciplina».

«En una grandísima tormenta se ve a un mismo tiempo a San Francisco Javier asistiendo en un navío y socorriendo a un bajel que zozobraba».

«San Francisco Javier con sola la señal de la cruz, resucita muchos difuntos y sana a innumerables enfermos de muchas dolencias» (fue fotografiado por Mariano Moreno, constando su pertenencia a la colección Tabuena de Madrid).

«San Francisco Javier con el celo de reducir a la fe a las islas de Japón sirve de mozo de espuelas a un gentil y le sigue por espacio de doscientas leguas asido a la cola del caballo».

«Acompañan los portugueses a San Francisco Javier en la entrada solemne que hizo en el palacio del rey de Bungo para más autorizar la predicación evangélica».

«Habiendo San Francisco Javier serenado una borrasca con echar al mar el santo crucifijo se le restituye a la orilla un cangrejo»¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Señala Gutiérrez Pastor, 2006, p. 98, que de este se conoce fotografía antigua que no reproduce, pero se ignora su paradero actual. García Gutiérrez reproduce otro cuadro de Matteis en la iglesia de San Francisco Javier de Cáceres con este tema del cangrejo, al parecer diferente de la serie del Colegio Imperial. Ver García Gutiérrez, 2005, pp. 121-122.

«San Francisco Javier excomulga al gobernador de Malaca que le impide pertinaz el viaje a China».

«Muere San Francisco Javier en la isla de Sachana a vista de la China, en sumo desamparo de los hombres, pero muy favorecido del cielo».

«El sagrado cadáver de San Francisco Javier pasados muchos meses después de enterrado en cal viva se halla con milagrosa incorrupción».

De todos ellos Gutiérrez Pastor localiza seis: cuatro en la catedral de Córdoba, uno en la iglesia de Sarría y el de la colección particular Tabuena. Los comentaré según el orden cronológico de sus asuntos.

El que corresponde al número tres del inventario («Basta, Señor, basta») se refiere al mencionado fenómeno de las consolaciones recreado en todas las hagiografías (Fig. 169).

Esta es una de las pocas experiencias místicas atribuidas a San Francisco Javier. La pintura se ajusta al procedimiento que ya señaló Weisbach¹⁴⁷ como una de las formas de expresar en el arte estos fenómenos:

Del complejo contenido de la mística aparece en la contrarreforma como asunto caracterizadamente artístico el acto de la experiencia mística subjetiva en un hombre o en un grupo de hombres y el producto objetivo de ese acto, la Visión. Generalmente ambas cosas son representadas a la vez: el sujeto místico en estado de éxtasis y la aparición contemplada interiormente como imagen objetivada.

El santo aparece con las manos abriendo la sotana mientras que un ángel lo sostiene. El centro de interés lo ocupan las figuras de Javier y de Cristo y los ángeles ayudan a formar un círculo creando un espacio circular que concentra la tensión espiritual. La atmósfera dorada coadyuva a la intensidad mística del momento.

También en la iglesia de San Ferdinando pintó Matteis esta experiencia (Fig. 170). A pesar del cemento y de los repintes se aprecia la figura de Javier y de los ángeles que le sujetan.

Con el lienzo número cuatro del inventario se corresponde la visión de las cruces que tuvo estando en Roma cuando vivía en el hospital y que contó el mismo Javier al P. Simón Rodríguez, tema que ya he comentado. El cuadro de Matteis (Fig. 171) tiene una evidente relación con el de Luca Giordano del *Gesù Nuovo* de Nápoles, como

¹⁴⁷ Weisbach, 1942, p. 136.

indica Gutiérrez Pastor, quien lo considera obra realizada en plena madurez y «bajo la influencia omnipresente de Luca Giordano, aunque se perciben ciertas sugerencias de origen romano, especialmente visibles en los modelos de ángeles»¹⁴⁸. Y coincide también con el de San Fernando (Fig. 172). Las relaciones son evidentes: los mismos tipos físicos en Dios Padre y Javier, las cruces, los personajes secundarios, el punto de vista... Sin embargo la tela del Colegio Imperial acusa un clasicismo que le aleja del maestro napolitano.

La «Despedida de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier» (Fig. 173) es el número cinco del *Inventario*, que actualmente se encuentra en la parroquia del Señorío de Sarría en Navarra.

Coinciden las primeras vidas (además de en Rivadeneira está en Teixeira, p. 830; Turselino, fols. 24v-25r; Lucena, p. 28; Guzmán, p. 23), en recordar la enfermedad de Ignacio, que le recibe en la cama, pero en las artes figurativas esa despedida con San Ignacio enfermo colisionaba con una práctica artística preexistente para las escenas de muerte de los santos. Para evitar confusiones, los artistas eligieron otra fórmula visual consolidada con éxito y que no admitía confusiones: la «despedida-bendición», ya utilizada, además, en la *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris* de Rubens-Barbé.

Detrás de Javier se ve a Simón Rodríguez, el compañero destinado a la India, los dos vestidos de peregrinos dispuestos ya para el viaje.

Mercedes Jover¹⁴⁹ destaca «la combinación iconográfica de un tema histórico y clásico en la iconografía javeriana, la despedida [...] con representaciones de hechos milagrosos de San Francisco Javier, en clara alusión a su arrolladora personalidad», aludiendo a las dos figuras del ángulo inferior derecho, que harían referencia, para esta autora, a las curaciones y protección de enfermos y mujeres, representados por el varón con harapos y llagas y por la anciana con velo en la cabeza.

Pero en realidad no hay que buscar en este cuadro, a mi juicio, coherencia histórica, ni siquiera hagiográfica. Paolo de Matteis repite esquemas ya conocidos y la inclusión «novedosa» de las dos figuras carece de contenido, reduciéndose a una fórmula de oficio que estaba de moda en la pintura del momento. La figura que cierra el ángulo in-

¹⁴⁸ Gutiérrez Pastor, 2006, p. 364.

¹⁴⁹ Jover, 2006, p. 370. Sugiere que los tres rostros del fondo pudieran ser retratos de algún comitente de la obra y del propio pintor.

ferior del cuadro, mirando hacia adentro y formando con el torso y la pierna un nuevo ángulo, es un esquema usado al menos desde el Renacimiento, y que el propio Matteis pinta en otras obras como la «Oblación de Melquisedec» de Bérgamo¹⁵⁰. La misma fórmula usa en San Ferdinando (Fig. 174) con un mayor efectismo visual que en Madrid. Al estar situado el fresco justo debajo de la bóveda y sobre la cornisa el espectador se ve obligado a mirar hacia lo alto y lo primero que percibe es este mendigo sentado sobre la cornisa, golpe de efecto que se pierde en el cuadro de Madrid.

«San Francisco Javier con la campanilla», es el octavo del inventario. Este cuadro no tiene que ver con el don de lenguas que poseyó el santo, como propone Gutiérrez Pastor¹⁵¹. La campana en la mano, el crucifijo y los niños en el primer plano hacen comprender bien la escena de predicación normal (Fig. 175).

El mismo Gutiérrez Pastor sugiere que Matteis pudo inspirarse en el grabado de Regnartius con una escena de predicación. En mi opinión se trata de acontecimientos distintos. En Regnartius aparece la simbólica paloma encima de la cabeza del predicador y falta la campanilla. Entre los grabados de Regnartius (1622) y el cuadro del colegio Imperial (1692) hay setenta años de distancia y abundancia de textos y obras artísticas sobre San Francisco Javier. La inspiración para este cuadro y para el resto de la serie habrá que buscarla en fuentes más cercanas en el tiempo.

Lo que está fuera de toda duda es la remembranza constante de Giordano. La figura del joven negro que se acerca inclinado y con las manos juntas hacia Javier recuerda bastante a la que el maestro pintó en el cuadro «San Francisco Javier bautizando» del Capodimonte (Fig. 161), en el del Gesù Nuovo del mismo título o en la «Adoración de los Magos» conservado en la Casita del Pardo de Madrid¹⁵². Lo más destacable en este personaje de raza negra es la cabeza perfectamente delineada, con un perfil muy acusado.

¹⁵⁰ Luca Giordano utilizó repetidamente este recurso, por ejemplo en «La vocación de San Mateo» de la Universidad de Georgetown, en «La resurrección de Lázaro» de la colección Santa Marca de Madrid, en la «Predicación de San Juan Bautista» de Nápoles, etc.

¹⁵¹ Gutiérrez Pastor, 2006, p. 366.

¹⁵² Ver Ferrari y Scavizzi, 1966, III, lámina 301.

Paolo de Matteis repite esta figura en el cuadro «San Francisco Javier bautiza al rey de las islas Maldivas», número once del inventario (Fig. 176). El P. Francisco García en su popular vida de San Francisco Javier titula el capítulo II del libro quinto «De los reinos y provincias que corrió San Francisco Javier y las almas que convirtió» y escribe:

ponía el santo apóstol especialísimo cuidado en sujetar a Cristo a los reyes y príncipes, así porque es grande gloria de Dios ver coronas a sus pies como las ofrecen los ancianos en el *Apocalipsis*, como también porque cada rey trae consigo un reino, según es poderoso su ejemplo. Y aunque no pudo convertir a todos los que pretendía, porque es más dificultoso que reciban el yugo de Cristo las cabezas coronadas, con todo esto bautizó muchos: a los reyes de Nuliagra y Ulate con sus pueblos; al rey de la isla de Rosalao [...] bautizó también al rey de Maldívar a quien llamó Manuel, al rey de Macazar y a otros reyes de quien se ha perdido la memoria más particular (García, *Vida y milagros de San Francisco Javier*, p. 345).

Nómina que el P. Antonio Vieyra amplía en uno de sus sermones:

predicó Javier al rey de Firando, al rey de Bungo, al rey de Maluco, al de Ternate, al de Tidote [...] bautizó con sus propias manos al rey de Nuliagra, al de Olate, al de Tosalao, al de Maldiva, al de Macasar, y en este número de debe también contar el famoso rey de Bungo, el cual aunque no le bautizó Javier, diciendo él que primero quería examinar hasta el fondo todas las otras sectas, cuando finalmente se hubo de bautizar no quiso otro nombre sino el de Francisco, por ser el padre Francisco el primero que le predicó y enseñó la fe de Cristo. Y a estos bautismos reales sería injuria no juntar el de la reina Neachile, que el mismo santo convirtió y bautizó con nombre de Isabel (Vieyra, *Todos sus sermones*, p. 455).

Subraya Gutiérrez Pastor la excelente calidad de este lienzo en particular:

De Matteis transmite con el pincel calidades exquisitas en el trazo quebrado y semitransparente del lienzo ligero de la sobrepelliz, de las sedas blancas y del espeso manto dorado, que componen un espectáculo visual puramente barroco¹⁵³.

¹⁵³ Gutiérrez Pastor, 2006, p. 368.

Por último publica Gutiérrez Pastor la fotografía, inédita hasta su artículo, del correspondiente al número 15 del inventario: «San Francisco Javier resucitando a un muerto al hacer la señal de la cruz», actualmente perdido¹⁵⁴.

La pinturas del castillo de Javier

Se conservan en el castillo de Javier seis cuadros de origen flamenco, uno de los cuales, fechado en 1692, lleva la firma de Godofredo de Maes. Fernández Gracia¹⁵⁵ cree que los demás pueden ser de su taller. Remito para mayores detalles a su trabajo, que resumo en parte.

Nada se sabe del posible comitente (Fernández Gracia sugiere diversas posibilidades) ni de las circunstancias del encargo hecho a este pintor nacido en Amberes en 1649 y fallecido en 1700 en la misma ciudad, formado con su padre y con el maestro Peter Van Lint.

El primero que comentaré es el de San Francisco Javier predicando, tema general sin una localización precisa, que es el único cuadro que lleva la indicación del autor y la fecha a modo de inscripción en la piedra del ángulo inferior derecho, aunque tampoco es demostrable que tal leyenda sea de la mano de Maes (Fig. 177).

Para Fernández Gracia es la composición más compleja, concebida posiblemente como gran pintura de altar para presidir la santa capilla. En la escena, el santo con crucifijo en la mano, nimbo en la cabeza y gesto de predicar, está rodeado de distintos personajes que pertenecen a razas y estratos sociales diferentes, con sus vestidos y tocados. La construcción del fondo con deidades diabólicas en los nichos a las cuales dan la espalda los nuevos conversos, representa sin duda el paganismo. El cuadro tiene evidentes ecos de Rubens¹⁵⁶, tanto por la disposición general, por el punto de vista del observador y la distribución de las masas en planos ascendentes como por la caracterización física de los personajes, en especial la del grupo formado

¹⁵⁴ No dispongo de fotografía aceptable y remito al artículo de Gutiérrez Pastor, 2006, p. 99.

¹⁵⁵ Fernández Gracia, 2005, pp. 295-307; ver también Fernández Gracia, 2006c, pp. 281-293.

¹⁵⁶ Ver el cuadro de Rubens «Los milagros de San Francisco Javier» del museo de Viena (Fig. 413).

por la mujer sentada y el niño que están en el primer plano. Maes ha tomado formalmente el modelo que Rubens aplica a una escena de milagros y lo ha adaptado a otra de predicación.

Para el conocido milagro de la victoria sobre los badagas, ya comentado varias veces, propone el pintor una recreación fantástica, en un campo de batalla lleno de elementos que parecen obedecer a una síntesis del género de escenas bélicas: el soldado que dispara una pistola, la ciudad amurallada, ejército de elefantes, batallones de soldados de reserva preparados para entrar en combate con sus banderas, humaredas... todo en un fondo igualmente múltiple con una enorme fortaleza, árboles, río y nubes heridas por el sol. Fernández Gracia considera que «hubo un préstamo iconográfico, y una interpretación *sui generis* de la actuación del misionero frente a los bárbaros y en defensa de los habitantes de Travancor»¹⁵⁷, y advierte también en la postura del santo alusión al milagro de la detención del sol. Este milagro, que asimila a Javier con Josué, lo realizó según los biógrafos dos veces, ambas en ocasión de tormentas marítimas y ninguna referido a los badagas¹⁵⁸, pero ambos motivos aparecen en un óleo sobre tabla de la iglesia del Salvador y Santo Domingo de Silos (Córdoba)¹⁵⁹, en un cuadro anónimo del XVIII de la iglesia de la Compañía de Ayacucho¹⁶⁰, y también en un sermón del P. Aguilar:

porque San Francisco Javier, ocupado en la misión de las gentes, predicó al sol y le enseñó a obedecer, y siendo incapaz de la obediencia obedeció a su voz y se detuvo firme mientras los nuevos fieles, para fundamento de su fe, dieron una batalla y consiguieron una victoria. Y si Josué extremó el prodigio y paró el sol con asombro de las criaturas, para vencer enemigos, San Francisco Javier renovó el portento con un nuevo milagro para confirmar las gentes en la luz de su nueva vida a la gracia, y fue el sol parado y suspenso en medio del cielo un predicador mudo que confirmó lo que Javier predicaba con la voz y con la vida. (fol. 10v).

¹⁵⁷ Fernández Gracia, 2006c, p. 292.

¹⁵⁸ Ver Ortiz, *El príncipe del mar*, p. 292; García, *Vida y milagros*, p. 438; Berlanga, *El apóstol de las Indias*, p. 356; Vieyra, *Todos los sermones*, p. 348.

¹⁵⁹ Predela del altar de San Francisco, reproducido en García Gutiérrez, 2005, p. 125.

¹⁶⁰ Ver *Fundaciones jesuitas en Iberoamérica*, p. 168.

Aunque podría haber operado en el pintor esta misma contaminación no creo ver en el cuadro suficientes rasgos para confirmarla (Fig. 178).

Parecido gusto por el elemento paisajístico hallamos en el cuadro dedicado a la penitencia asumida por los pecados del soldado, uno de los dos (con el del cangrejo) que en este conjunto desarrolla la historia en dos momentos temporales diferentes. En el primer plano (Fig. 179) se advierte el acto de la confesión, con el santo en actitud compungida oyendo los pecados del penitente, el cual evidencia en el rico vestido y en las armas del suelo su condición militar. En segundo plano Javier en el bosque disciplinándose. La escena puede referirse a cualquiera de los dos incidentes narrados en las vidas, es decir, el del soldado que recibe una pequeña penitencia y ve luego al santo disciplinarse en su lugar, o el del soldado recalcitrante que decide confesarse al ver cómo San Francisco Javier se disciplina por él. Estos son los dos pasajes correspondientes en la versión de Turselino:

Un portugués, soldado de galera, había llegado casi a lo último de su perdición, porque desesperado ya de salvarse, había veintidós años que no se quería confesar [...] Díjole pues, que tuviese buen ánimo que él le confesaría de muy buena gana [...] y dióle en penitencia que rezase un Pater noster y un Ave María, diciéndole que él satisfaría por lo demás. Y apartándose dél, se metió en un bosque adentro y desnudando sus espaldas se comenzó a azotar con una disciplina de rodajillas. Duró mucho este castigo que en sí hizo, y estando disciplinando, el soldado cumplida su penitencia, siguiendo el rastro de las pisadas del padre Francisco, entrose en el bosque y con el ruido de los azotes acertó con el lugar a do el padre estaba escondido. Cuando vio aquel horrendo espectáculo, las espaldas llenas de sangre y la fuerza con que el padre se daba, quedó pasmado, luego se echó llorando a sus pies, no se quiso quitar de allí, hasta que el padre dejó de castigar tan cruelmente en sí los pecados ajenos (Turselino, *Vida*, fols. 152r-153r).

Iba en el camino exhortando a uno de su navío a que hiciese una buena confesión, pero no pudiendo acabar nada con él, disimuló un poco [...] y llevole a un monte de palmas de que está llena aquella tierra, y en estando un poco entrados dentro, se quitó el padre de presto el vestido y desnudas sus espaldas se puso de rodillas. Estaba el hombre atónito esperando a ver en qué paraba aquella determinación del padre, él sacó una disciplina de abrojos y comenzó en su presencia a azotarse cruelmente con ella,

diciendo al hombre que aquella pequeña penitencia hacía para aplacar la ira de Dios nuestro Señor, que estaba enojada contra él [...] vuelta su admiración en compasión del padre se puso de rodillas delante de él suplicándole no castigase tan cruelmente en sí la culpa ajena, que él estaba aparejado para hacer una buena confesión (Turselino, *Vida*, fol. 310r-v)

De todas maneras no es necesario identificar con exactitud cuál de los dos podría ser el tema de esta y otras escenas semejantes, ya que más allá de los detalles secundarios muy poco diferenciados, lo que importa es el sentido, idéntico en los dos.

Dos milagros, el de la peste de Manar y el cangrejo, proporcionan el tema a los siguientes cuadros. Detuvo el santo epidemias en numerosos lugares, entre ellos la isla de Manar, donde hizo cesar una gran pestilencia, y que podría ser el suceso tratado en el cuadro. Cuenta el P. Bartoli¹⁶¹ en su relación de los milagros de San Francisco Javier que a su llegada la isla estaba aquejada de una enfermedad contagiosa que hacía morir cada día unas cien personas. Como la fama del padre se había extendido por toda la India y en todas partes se contaban sus prodigios acudieron a él y le pidieron que los librara del mal:

La caridad de Javier se enterneció con las lágrimas y los ruegos de aquella gente afligida y pidiendo tres días para implorar la misericordia de Dios, fue escuchado con tal benevolencia, que la peste cesó completamente.

En la mitad inferior del cuadro (Fig. 180), con un fondo que incluye elementos arquitectónicos, árboles y marina, el santo arrodillado implora la misericordia de Dios, rodeado de muertos y enfermos, y de pobladores que solicitan su intercesión. En la parte superior Cristo, rodeado de ángeles, ordena al que simboliza la justicia divina que envaine su espada.

En su comentario sobre San Francisco como protector contra la peste en la ciudad de Nápoles, recoge Fernández Gracia¹⁶² una serie de grabados que reproducen una pintura de Ciro Ferri, y que difunden este modelo que vemos copiado fielmente en el ejemplar de Javier. Uno de estos grabados lo dibujó Pietro Locatelli, alumno de Ferri, y

¹⁶¹ Bartoli, *Les miracles*, pp. 39-41. La traducción a partir de esta edición francesa que manejo es mía. La cita en p. 40.

¹⁶² Fernández Gracia, 2006c, pp. 180-183.

lo grabó François Louvemont, estampa que Fernández Gracia considera la fuente directa de Maes.

También se inspira en estos grabados, aunque introduce importantes modificaciones, el lienzo de Miguel Cabrera conservado en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán que hace pareja con otro milagro de tempestad a los lados del óculo de la iglesia de San Francisco Javier del mismo lugar.

Igualmente pertenece a este conjunto de variaciones sobre la peste de Manar, con una fuente común, el cuadro del convento del Carmen de Santiago de Chile y otro en la capilla del Bom Jesus de Goa, que comentaré después.

Lo más destacable del cuadro del cangrejo (Fig. 181) resulta el tratamiento del panorama marino y costero, con el mar tempestuoso y el cielo de tormenta, la nave desarbolada desde la que el santo mete el crucifijo en las aguas, y los extraordinarios edificios amurallados de un puerto en el que algunos trabajadores manejan las mercancías. En un peñasco del segundo término se erige una fortaleza. En el ángulo inferior izquierdo San Francisco, con la mirada hacia lo alto, se dispone a recoger el crucifijo que le trae el cangrejo. De nuevo se narra una historia en dos pasos sucesivos. Hay que resaltar la gran proporción, más de dos tercios, que ocupa el mar, verdadero protagonista del lienzo.

El último cuadro del ciclo (Fig. 182) es la escena del espolique. Tres rasgos importantes se pueden señalar como característicos de esta realización: en primer lugar el contraste entre el santo, que va de peregrino y descalzo, mientras el caballero japonés viste lujosamente, con turbante de pluma roja y pendientes de perlas, en un resumen del lujo oriental. En segundo, la importancia de la naturaleza, de la cual las fuentes textuales destacan siempre la dureza, y que aquí acoge manantiales, caminos y edificios. Y en tercer lugar la selección del momento pintado: frente a otras obras en las que el santo se ve obligado a correr cogido a la cola del caballo, en una ponderación de su extraordinaria humildad y fatiga de sus misiones, en esta se fija en el momento en que se concierta el trato.

El formato vertical permite el lucimiento en la pintura de los árboles, que parecen enmarcar la escena recortados sobre los celajes, en una habilidosa elaboración paisajística, que ya he subrayado en otros cuadros de este conjunto, y que hacen suponer a Fernández Gracia una doble mano, diferente para el paisaje y para las figuras.

Aunque se suele contemplar este conjunto como una serie a la que se supone un discurso iconográfico unitario, en realidad no hay datos que puedan apoyar esta valoración. La existencia de un posible comitente, que solicitara la realización de un determinado complejo pictórico es hipótesis sin demostración por el momento, y la ejemplaridad de los temas se cumpliría de igual modo con cualquiera de las escenas de la vida y milagros de San Francisco Javier transmitidas por sus hagiógrafos. La unidad intencional y programática requeriría alguna coherencia particular en los temas o la unidad estilística de los lienzos, o ambas cosas. De la observación de las pinturas podría concluirse, más que la existencia de dos manos especializadas respectivamente en paisajes y figuras, la de dos o más pintores que ejecutarían los distintos cuadros. A mi juicio el cuadro con la firma de Maes pertenece a una mano; el de la peste de Manar a otra, y el resto (los otros cuatro) a una tercera. Estos últimos (badagas, penitente, cangrejo y espolique) muestran una clara continuidad estilística en el tratamiento de paisajes, cielos, vegetación y figuras, especialmente en el santo peregrino, que los separan de los otros.

Parece dudoso pues, que formen una verdadera serie. Habría que recordar además que en el castillo de Javier existían otras pinturas hoy perdidas¹⁶³, que no se suelen incluir en esta supuesta serie: seguramente lo que existió fue un conjunto variopinto de lienzos distribuidos por distintos lugares de la capilla de Javier.

Ciclos pictóricos americanos

Serie del Convento del Carmen de Santiago de Chile

Consta de siete lienzos y fue estudiada y publicada por Luis Mebold en 1987¹⁶⁴.

Luis Mebold descarta que la serie proviniera de Europa y considera probable que llegara desde Lima hacia fines del siglo XVII o prin-

¹⁶³ Ver Fernández Gracia, 2005, pp. 317-319, donde se reproducen las fotografías antiguas de las pinturas perdidas (ya del XVIII) que tenían por tema la resistencia al sueño lascivo, San Francisco con la Virgen y el Niño, San Francisco en forma de Neptuno, y levitando en una predicación.

¹⁶⁴ Mebold, 1987, pp. 166-174. Se trata de un volumen dedicado a los monasterios femeninos de antigua fundación. Los datos sobre medidas, cronología,

cipios del XVIII. Advierte en las costas que aparecen en las pinturas semejanzas significativas con el litoral de Lima, argumento bastante débil que además se contradice con la suposición de su origen cuzqueño, que se revelaría en las cartelas y su grafía.

Para establecer la cronología se basa en el traje que lleva el joven Javier en el primer cuadro y en la tipología de las naves.

Respecto de la autoría solo se puede apuntar la indicación «Manu Tello fecit» en la cartela del lienzo de la muerte.

El ciclo comienza con el «Ingreso de Javier en la Compañía de Jesús» (Fig. 183). Javier, joven de aspecto noble, se presenta ante San Ignacio y otro jesuita en el atrio de un edificio. La negrura de las sotanas y manteos jesuíticos contrastan con el colorido del atuendo del postulante que siguiendo la moda de la época lleva, capa, calzones hasta debajo de la rodilla, medias y zapatos con gran hebilla. Va descubierto en señal de respeto y sostiene su sombrero con las manos.

Cartela: «Determina S. Francisco Javier entrar en la sagrada religión de la Compañía de Jesús para lo cual pide la sotana al glorioso P. S. Ignacio».

Se trata de una interpretación bastante libre de la entrada de Javier en el grupo de compañeros de Ignacio, cuando todavía no existía la Compañía de Jesús, y anacrónica en cuanto a los trajes. Pero el pintor, a pesar de que no respeta la realidad histórica, sí ha acertado al considerar este momento lo suficientemente importante como para iniciar la serie de su vida. La resistencia inicial de Javier a unirse a Ignacio de Loyola y la entrega posterior hicieron de este paso vital un motivo recurrente.

El siguiente presenta ya la «Despedida de San Ignacio y San Francisco Javier», según precisa la cartela («Despedida de San Ignacio en Roma»). Javier y un compañero visten de peregrinos con esclavina y bordón, con un paisaje marino al fondo, preludio de sus viajes (Fig. 184).

Según una tradición tardía San Ignacio entregó un crucifijo a Javier en el momento de la despedida. Schurhammer cita una obra de Carocci de 1729¹⁶⁵, y está en la *Vida Iconológica* de Juárez de 1793 de la que reproduzco un fragmento:

materiales y estilo los tomo de este estudio. Añado algunas observaciones sobre iconografía y propongo algunos títulos.

¹⁶⁵ Scurhammer, 1992, t. I, p. 727 cita la obra de Carocci *Peregrino guiadato alla visita...* de 1729 en la que aparece el crucifijo y la frase «*Ite, incendite mundum*».

fue a despedirse Javier de Ignacio y de los demás sus compañeros. Presentose vestido de peregrino con su esclavina, sombrero a las espaldas y bordón en la mano. Inclínó las rodillas delante del santo padre por la veneración que le tenía. Alzose este en pie para darle su paternal bendición como Isaac a Jacob y entregándole un Santo Cristo en señal de su misión le dijo, «Id, Javier, y encendedlo todo en el amor de Dios y abrasad todo el mundo en fuego del Espíritu Santo» (*Vida iconológica*, p. 121).

Este motivo, no muy común, lo vemos en alguna otra ocasión, como en una de las estampas de la *Vida iconológica* de Juárez, o en la portada del libro *Il patriarca sant'Ignazio di Loyola* de Pasquale Mattei (Roma / Bologna, Stampe della Colomba, 1799) (Fig. 185).

Representación más temprana es la de Gaulli, conservada en el Museo de los Agustinos de Toulouse. Sabemos la estrecha relación que tuvo Il Baciccia con la Compañía de Jesús; su versión de la muerte se extendió por medio de grabados hasta constituirse en una composición clásica, y quizá otras obras suyas pudieron inspirar a los pintores del Nuevo Mundo.

No podía faltar el «Milagro del cangrejo» (cartela: «Sosiega el S. una tormenta con arrojar a la agua un crucifijo. Y llegando a tierra se lo saca y entrega un cangrejo»), tantas veces visto. La composición es de estilo popular y da tanta relevancia a la milagrosa restitución como a la tormenta. Mebold describe minuciosamente esta escena:

Representa al bergantín en que navegan los misioneros, lanzado al gairete por olas y vendaval. En el palo mayor la vela ha caído, y la vela rota ondea y azota. Sobre cubierta un marinero maniobra en el aparejo de trinquete, mientras un compañero asomando por la escotilla, está por arrojar un bulto al agua para aligerar el barco. Hacia popa, sobre la tolda, se encuentran los jesuitas¹⁶⁶.

La cartela del siguiente cuadro explica: «Predica el santo al rey de Bungo contra los engaños de sus bonsos y hace gran fruto en todo el reino». El rey escucha a un funcionario y un bonzo (puede ser el famoso Fucarandono u otro) que expresan gesticulando su asombro por lo que dice Javier. En este cuadro es bien perceptible la huella de los grabados en la disposición de los personajes, indumentaria, turbantes y dosel del trono del rey (Fig. 186).

¹⁶⁶ Mebold, 1987, p. 171.

La pintura sobre el cese de la peste (cartela: «Por las oraciones de San Francisco sesa una terrible peste de que moría innumerable gente»). En un espacio abierto Javier, arrodillado y con los brazos extendidos, intercede para que cese la peste. El Señor concede el milagro y ordena al ángel que envaine la espada, momento que refleja el cuadro. Al fondo se ve una hoguera donde los cadáveres de las víctimas son incinerados (Fig. 187).

Este modelo parece inspirado en algún grabado derivado a su vez del cuadro de Ciro Ferri, cuyo proceso de difusión hemos visto a propósito de la versión de Godofredo de Maes. Tello ha simplificado bastante los grupos de manareses y ha dejado solamente dos cuerpos sin vida delante de San Francisco Javier, mientras al fondo un hombre arrastra otro cadáver hacia la pira. En la parte celestial ha conservado la imagen del Señor y la del ángel y ha suprimido algunos querubines.

En la cartela del cuadro de la muerte de San Francisco Javier figura, como ya he dicho, la indicación del posible autor: «Muerte dichosa de San Francisco Javier en Goa de la India oriental. Manu Tello fecit»¹⁶⁷.

Sigue fórmulas habituales: el santo recostado sobre una pelliza, en choza de paja, con crucifijo, libro y fondo marino con el barco de los portugueses. La ausencia de otras personas intensifica la sensación de soledad de Javier, que está solamente acompañado en el espacio celeste por la Trinidad. Dios Padre aparece con vestiduras pontificales (Fig. 188).

Mebold incluye la «Gloria de San Francisco Javier» (Fig. 189) en la serie, aunque ofrece ciertas peculiaridades, como carecer de cartela y diferenciarse estilísticamente en proporciones y colorido con el resto:

Sin embargo se dan sujetos subordinados concordantes con el estilo y las tendencias representativas del conjunto como la marina con el bajel de modelo muy preciso (bauprés y parejo redondo en único mástil) a más de los escorzos de los ángeles¹⁶⁸.

El tema escogido es el traslado del santo, de su alma, al cielo por varios ángeles uno de los cuales lleva la azucena emblemática. En la parte inferior se ve el momento de la muerte y la marina con barcos.

¹⁶⁷ Isabel Cruz de Amenábar, 1998, p. 76, lee Manuel Tello.

¹⁶⁸ Mebold, 1987, p. 174.

Un cuadro más se conserva en este mismo convento chileno. Corresponde a una tradición local y parece de ejecución autónoma. El «Milagro de San Francisco Javier a la Hermana Beatriz Rosa», según se explica en la cartela rodeada de una guirnalda de rosas, se hizo en 1696 a la hermana Beatriz en la misma casa de San José. Javier y la monja dirigen la mirada hacia santa Ana y la Virgen niña rodeadas de ángeles en un luminoso rompimiento de gloria (Fig. 190).

Las vestiduras de colores claros soportan los característicos brocateados que Mebold¹⁶⁹ atribuye a la escuela quiteña del XVIII. Toda la escena está bañada en una suave luz. Destaca en la figura de San Francisco Javier el gran ramo de azucenas que ocupa por su tamaño el lugar del bordón en otros retratos.

San Marcelo de Lima

Se trata de ocho lienzos de 2x1 aproximadamente colgados en las paredes laterales de la nave principal de esta iglesia limeña¹⁷⁰.

Este conjunto pictórico proviene, según Luisa Elena Alcalá¹⁷¹, del noviciado de San Antonio Abad que los jesuitas levantaron en la década de 1610. Destruído el edificio en el terremoto de 1746 volvió a ser construido para pasar poco después, con la expulsión de la Compañía, a ser patrimonio del estado peruano. El edificio ha conservado su estructura original pero la riqueza de retablos y cuadros se perdieron y dispersaron. Los cuadros que comentamos formaban parte de este patrimonio y fueron trasladados a la parroquia de San Marcelo donde se conservan. Alcalá se refiere a ellos como «la serie sevillana sobre la vida de San Francisco Javier por Matías de Arteaga y Alfaro», que estaría ya en Lima hacia 1682 (según cita de Vargas Ugarte). No se debe olvidar la existencia de la vida de San Ignacio de Loyola de Valdés Leal encargada por los jesuitas para la iglesia de San Pablo y que debió de ser pintada en torno a 1675¹⁷². Serían, en

¹⁶⁹ Mebold, 1987, p. 134.

¹⁷⁰ Uno de ellos se encuentra en la sacristía por motivos de conservación. Agradezco encarecidamente a don Néstor Vega Mariátegui las fotografías de esta serie.

¹⁷¹ Alcalá, 2002, p. 113.

¹⁷² Valdivieso, 2002, p. 282. Kinkead, 1989 adelanta la fecha a 1665-1669.

cierta forma, dos series paralelas que adornaban las iglesias de la Compañía en Lima con las vidas de sus dos fundadores.

Sobre el autor, Matías de Arteaga y Alfaro¹⁷³, dice Enrique Valdivieso que aunque hay que relacionarlo con Murillo y Valdés Leal:

No hay que considerarle ni émulo murillesco ni discípulo valdesiano, ya que su arte posee una impronta totalmente personal que le permitió desempeñar un discreto papel ente los pintores sevillanos de su época¹⁷⁴.

Toda la serie de San Marcelo parece estar inspirada en grabados, lo cual es lógico teniendo en cuenta su doble condición de pintor y grabador.

Siete de los ocho lienzos están enmarcados y todos llevan en la parte inferior una leyenda que explica la escena pintada. Sus temas son los siguientes¹⁷⁵:

Cordeles. Texto: «Caminando a Venecia se ciñó tan apretadamente unos cordeles sobre las rodillas que se le embebieron en la carne. Desesperaron los cirujanos de su curación. Y por las oraciones suyas y de sus compañeros amaneciendo los cordeles rotos sin seña las heridas y del todo sano» (Fig. 191). Se reconoce el gusto por los fondos arquitectónicos que también apreciamos en la serie ignaciana de Valdés (Fig. 192). Valdivieso, citando a Ceán, aprecia una «preferencia por los escenarios arquitectónicos en perspectiva está condicionada por la pretensión de dar a sus obras un atractivo decorativismo»¹⁷⁶. Sin embargo Agüera Ros ve en estas ambientaciones y en los recursos de perspectiva la influencia más cercana de los repertorios de estampas manieristas¹⁷⁷.

Aparición de San Jerónimo. Texto: «Cae malo de los excesivos trabajos con que solicitara el bien de los prójimos. Es llevado a un hospital cuya pobreza le otorga el padecer. Visita enfermos en el hospital.

¹⁷³ Nacido en 1633 en Villanueva de los Infantes murió en Sevilla en 1703. Para la obra de Arteaga como pintor ver Valdivieso, 2002, pp. 232-235.

¹⁷⁴ Valdivieso, 2002, p. 232.

¹⁷⁵ Se trata de asuntos ya vistos varias veces. Las cartelas dan suficiente información sobre los temas iconográficos, y reduciré a lo mínimo mis comentarios en esta parte.

¹⁷⁶ Valdivieso, 2002, p. 232.

¹⁷⁷ Agüera Ros, 1982, p. 135.

Después, venciendo el horror natural a las llagas de un hombre, se las lame muchas veces» (Fig. 193).

Despedida de los reyes. Texto: «Habiendo llegado S. Javier a Lisboa visita al rey y reina de Portugal que lo recibieron y reverenciaron como a santo, haciéndole extraordinarios favores. Encárgale el rey la conversión de la India entregándole un breve del Sumo Pontífice en que le hace su nuncio apostólico. Embárcase el santo para la India con suma pobreza, con solo un breviario y ornamento para decir misa. Hace Nuestro Señor en este primer viaje muchos milagros por su intercesión» (Fig. 194).

Predicación. Texto: «Predicó en Italia, España, el Japón y en innumerables provincias de las Indias a todos estados de gentes: sabios, ignorantes, nobles, plebeyos, cristianos, judíos, moros y gentiles, y bautizó por su mano un millón y doscientos mil infieles entre ellos muchos príncipes y reyes». Esa predicación deriva del grabado de G. Edelinck, que estaba basado a su vez en un cuadro del pintor Cor. H. Sourley¹⁷⁸.

Aparición de la Virgen. Texto: «Orando delante de un altar de Nuestra Señora en la iglesia en que está el sepulcro del apóstol santo Tomás, le maltrataron reciamente una vez los demonios, pero invocando a la reina de los ángeles huyeron. Y otra con fingido canto de coro le quisieron divertir la oración» (Fig. 195).

Levitación durante la misa. Texto: «Dando S. Javier en Goa la comunión, de rodillas por mayor reverencia, le vieron varias veces elevado en el aire con admiración de toda la ciudad» (Fig. 196).

Resucitación. Texto: «Muy admirable y semejante a la resurrección de Lázaro fue la de esta doncella y con las mismas palabras que Marta a Cristo, su madre a S. Javier, a quien dijo: «Puesto que es tan fácil dar salud a un enfermo como vida [...] y no estuviste aquí para sanarla, ven a casa y resucítame a mi hija» correspondiendo el santo a tan excelente fe y por su oración dio vida a la que había estado [...]»¹⁷⁹» (Fig. 197).

La relación del milagro de Javier con la resurrección de Lázaro (*Juan*, 11, 1-44) ya había sido señalada por el P. Francisco García en su *Vida* en un pasaje que he citado antes (*Vida y milagros*, p. 99).

Solo conozco este cuadro con una referencia explícita al paralelismo con el relato de San Juan.

¹⁷⁸ Fernández Gracia, 2006c, p. 234.

¹⁷⁹ El marco oculta algunas partes del texto explicativo.

Muerte. Texto: «Habiendo caminado S. Javier treinta y tres mil leguas, bautizado tres [...] convertido a la fe de Cristo un millón y doscientos mil [...] resucitado más de [...] muertos, tenido imperio sobre los elementos, don de lenguas y de profecía, estando para [...] China murió dos de diciembre de 1552 años» (Fig. 198). La muerte también se ajusta a composiciones difundidas por estampas, que Arteaga manejaría habitualmente en su taller de grabador.

Además de este ciclo existe en la iglesia un cuadro de Cristóbal Lozano de la Inmaculada con santos jesuitas.

Ciclos mejicanos

Rogelio Ruiz Gomar ha trazado en buena síntesis el panorama general de la iconografía javeriana de la Nueva España, mencionando muchos cuadros de San Francisco Javier, solo o con otros santos (en especial San Ignacio), independientes o componentes de series, realizados en correspondencia a la intensa devoción de los mejicanos:

La devoción al santo navarro empezó a crecer en México seguramente después de su canonización en 1622 y de que los jesuitas decidieran dedicarle el colegio-seminario e iglesia de Tepotzotlán, Estado de México, pero sobre todo después de que se fundara una cofradía en su honor, a finales del año de 1657, en la Parroquia de la Santa Veracruz, la que le erigió ahí una capilla que se dedicó en 1660, y de que fuera declarado patrono de la ciudad de México, como abogado contra las pestes, el 23 de noviembre de ese mismo año...¹⁸⁰.

Dejando a un lado por el momento los cuadros autónomos, algunos de los cuales se comentarán en otros lugares de este trabajo, dedicaré ahora algunas páginas a las series, en especial a la de la iglesia de la Veracruz mencionada, que no es la única.

En efecto, Ruiz Gomar concede también atención especial a los cuatro lienzos de Juan Rodríguez Juárez colocados en un retablo lateral de estilo neoclásico en la capilla de los Reyes de la Catedral de Puebla de los Ángeles¹⁸¹. Estos cuatro episodios de la vida de San Francisco Javier

¹⁸⁰ Ruiz Gomar, 2007, p. 218.

¹⁸¹ Indica que estas obras, fechadas en 1702, debieron de pertenecer al retablo dedicado a este santo que formaba parte de la capilla de San Ignacio, junto

se refieren a la penitencia por el soldado y una escena de bautizo (los dos inferiores) y la huida milagrosa en un tronco y el sueño del indio etíope y las cruces en la parte de arriba. Los cuatro rodean una hornacina cerrada con cristal que acoge una talla de bulto del santo (Fig. 199).

Todos son episodios bien conocidos. Merece la pena subrayar algunos detalles del cuadro del bautizo, que Ruiz Gomar considera «como una alegoría de los abundantes logros alcanzados por el santo en su actividad misionera y la merecida aprobación celestial por sus esfuerzos, pues mientras el santo se encuentra de pie, sujetando una cruz de madera, en la parte baja, junto a un hombre de tez morena arrodillado, queda el busto de un ídolo caído». El indio arrodillado tiene a su lado una filacteria con el número 1200000, que alude a un número legendario de bautizados; el santo tiene en la mano izquierda la concha, y lleva la derecha al pecho del que sale una llamarada. Con la misma mano sujeta una cruz con el letrero «Amplius», mientras un ángel lo corona de flores. En el espacio celeste sobre un fondo arquitectónico otros ángeles sujetan un crucifijo iluminado encima del cual aparece, entre rayos de luz, el monograma IHS con la cruz y los tres clavos.

Otro retablo poblano de San Francisco Javier exhibe siete cuadros más, en la iglesia de Nuestra Señora de la Luz, cuya parte central tiene hoy un cuadro de la virgen de Guadalupe¹⁸² (Fig. 200).

El primer cuerpo del retablo incluye un cuadro en el que se ve a Javier con el torso desnudo que asume la penitencia que le correspondía al soldado (Fig. 201). En la tela colocada simétricamente el santo está de pie al borde del mar vestido de peregrino, abriéndose la sotana por la que sale una gran llamarada. El cangrejo se acerca a traerle el crucifijo (Fig. 202).

Encima de los anteriores se disponen dos lienzos más pequeños en marcos ovales con las escenas del corte del brazo para llevarlo a Roma como reliquia (Fig. 203) y el milagro de la resurrección de una niña en Japón a la que toma de la mano (Fig. 204).

En la calle del centro, justo encima de la Virgen de Guadalupe, se coloca la escena de la muerte. El santo está acompañado por dos personajes según modelos habituales (Fig. 205).

a otras pinturas sobre San Francisco de Borja, quizá acompañadas por otras escenas de la vida de San Ignacio de Loyola. Ruiz Gomar, 2007, pp. 224-226.

¹⁸² Merlo y Quintana, 2000, t. II, p. 43 y Arcelus, 2006, p. 74. Agradezco cordialmente a don Francisco Morales la realización de las fotografías de este conjunto.

Y ya en el remate del retablo dos pinturas a los lados de la vidriera central celebran la salvación milagrosa en una tabla (Figs. 206 y 207) En la primera se le ve con gestos de súplica y en la simétrica ya naufrago sobre la tabla:

Aconteciole, quebrada la nave, andar dos o tres días nadando en las olas del mar sobre una tabla y escapar por la misericordia divina y después de haber escapado estuvo mucho tiempo escondido entre breñas y bosques por huir de las manos de los gentiles y bárbaros que le buscaban para darle muerte (Rivadeneira, *Vida de San Ignacio de Loyola*, p. 255).

Otra serie podría quizá deducirse de algunos cuadros conservados aisladamente, como dos de la pinacoteca de la casa profesa de México, y uno del colegio de las Vizcaínas de la misma ciudad. La posibilidad de que formaran parte de un programa más amplio puede apoyarse en el hecho de que estos tres cuadros se inspiran en sendos grabados de *Vita thesibus* o de *Vita iconibus*.

Ya apunté en el prólogo de mi edición a esta colección de estampas la relación entre el grabado 12 (sueño del indio o etíope) (Fig. 208) y el cuadro aludido de la Casa Profesa (Fig. 209), en el que se añade un ángel, figura esta que no aparece en el grabado.

El segundo caso afecta al cuadro anónimo también de la Profesa, con la disputa con los bonzos durante las predicaciones del santo en la corte de Bungo. Delante del rey disputa San Francisco con varios sabios que buscan afanosamente en sus libros argumentos, mientras un niño señala el crucifijo cuya sabiduría anula la de los paganos. Es quizá la copia más cercana al grabado original (Fig. 210), imitado hasta en los detalles más anecdóticos como las gafas que se ajusta uno de los sabios bonzos. Naturalmente el pintor ha tenido que añadir los colores, desarrollando cierta inventiva en los floreos diseños del traje del bonzo del primer término (Fig. 211).

Recientemente Jaime Cuadriello ha considerado el grabado número 16, «Super duodecis centena hominum millia, et multos Reges, manu Sua baptizat Xav.» (Fig. 212), fuente del lienzo de Antonio de Torres, conservado en el Colegio de las Vizcaínas de la ciudad de México¹⁸³ (Fig. 213).

¹⁸³ Cuadriello, 2006, p. 221.

La serie más importante de las mejicanas se encuentra en la capilla de San Francisco Javier de la parroquia de la Santa Veracruz, que fue la sede a mediados del siglo xvii de la Congregación de San Francisco Javier¹⁸⁴. Entre los fines de esta congregación estaban la visita a cárceles y hospitales y la ayuda a los sacerdotes que salían para las misiones. Uno de los misioneros a los que se apoyó fue el padre Luis de Sanvítores, misionero y mártir en las islas Marianas, en cuyo libro sobre Javier no olvidó mencionar esta parroquia de la Veracruz:

el primer origen y solemnidad de esta congregación fue la devoción de un sacerdote que celebraba una fiesta cada año al santo apóstol de las Indias por haberlo así prometido en una gravísima enfermedad de que se vio libre por la intercesión del santo. Esta fiesta se vino a fijar y hacer solemnísimos todos los años en la parroquia de la Santa Veracruz el día 17 de agosto, octava de San Lorenzo. Empezó a celebrarse en 1653 [...] y llegando la noticia a los duques de Alburquerque quisieron ser los primeros hermanos y patronos de la congregación de San Francisco Javier que se trataba de fundar en la dicha parroquia y se fundó en 1657 (Peralta, *El apóstol de las Indias*, p. 197).

Una xilografía en el *Sumario de las indulgencias concedidas a los congregantes de la congregación del glorioso apóstol de la India San Francisco Javier fundada canónicamente en la parroquia de la Veracruz de México* recuerda la condición de peregrino del santo y sintetiza también los motivos de las consolaciones y la pureza simbolizada en la azucena (Fig. 214).

Del mismo siglo xvii han quedado otros testimonios que hablan de la pujanza de este foco de devoción javeriano y de los milagros que allí se sucedieron.

La reliquia más preciada de la Congregación era una parte de las entrañas de Javier, celebrada por el P. Juan de Narváez en un sermón que predicó en esta iglesia publicado en 1694, «A la traslación del cuerpo del grande apóstol de la India San Francisco Javier»: «aquí es el glorioso sepulcro de San Francisco Javier, porque aquí se trasladaron sus entrañas, donde tiene su Congregación el corazón» (Narváez, 1694, fol. 10r).

¹⁸⁴ Arcelus, 2006, pp. 163–173. Atribuye la fundación a Cristóbal Vidal el dos de diciembre de 1657. Tomo de este estudio algunos datos históricos de la Congregación.

Algunos milagros de San Francisco Javier situados en el ámbito de la parroquia de la Veracruz confirman la importancia de este centro devocional; Ortiz recoge uno relacionado con el agua:

Saliendo en el dicho año de 1659 la procesión del Santísimo Sacramento y San Francisco Javier que hace a los 17 de agosto su congregación de la parroquia de la santa Veracruz de México cayó por tan gran trecho un grande aguacero [...] no llevando la imagen de San Francisco Javier cosa alguna que reparase el agua fue en la procesión sin mojarse de suerte alguna ni humedecerse la casulla ni albas ni una azucena de cambray que llevaba en la mano como fue público y notorio (*El príncipe del mar*, p. 346).

Peralta recuerda a su vez la milagrosa dote recibida por la hija de María Benítez «que vivía con grandes fervores y ansias de ser religiosa», pero no tenía caudal para ingresar en el convento, o la milagrosa curación de Antonio Millán, desahuciado por cuatro médicos y sanado por acción de «una estampa de San Francisco Javier con el milagro del V. Mártir Marcelo» y por «la hechura del mismo santo que está en el parroquia de la Santa Veracruz». También sanó de tabardillo y pulmonía Nicolás de Sotomayor por intercesión de la imagen del altar de la Veracruz (Peralta, *El apóstol de las Indias*, pp. 173-177 y 197).

En la amplia capilla que se dedicó al santo se conserva hoy un retablo dorado con una pequeña talla en el remate y, colgados en las dos paredes laterales, los siete lienzos que analizo, de pintor anónimo y mediados del siglo XVIII.

La serie ha sido estudiada por Rogelio Ruiz Gomar en su reciente ensayo incluido en el libro de Pilar Arcelus publicado en 2006, con las correspondientes fotografías, material que utilizaré ampliamente en lo que sigue. Señala el estudioso que:

No deja de llamar la atención el hecho de que pese a su interés y elevada calidad estas bellas pinturas hubiesen permanecido sin estudiar hasta ahora, pero debido a que la capilla casi siempre está cerrada, es poca la gente que ha tenido la posibilidad de admirarlas. Esto es una lástima, pues no solo exhiben trozos (figuras, cabezas, manos, paños) de elevado mérito, sino que se ocupan de pasajes poco representados de la vida del santo, al menos en lo que toca al arte novohispano¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Ruiz Gomar, 2006, p. 269.

Aunque no se conoce al autor, Ruiz Gomar lo considera cercano a Miguel Cabrera, cuya autoría se da como posible en el letrero del primer cuadro (despedida de San Ignacio), colocado en su ángulo inferior derecho en 1968 cuando se restauró («es obra de un artista mexicano, posiblemente Miguel Cabrera»).

La serie tal como la conocemos no guarda ningún orden ni coherencia interna, además de presentar ciertas características subrayadas por Ruiz Gomar, como la extraña variedad de tamaños¹⁸⁶.

Lo que más sorprende es que no haya ningún cuadro con el tema de la muerte y traslación del cuerpo, cuando era esta la fiesta más importante que celebraba la congregación. Tampoco está el milagro de la curación del sacerdote, crucial en la historia doméstica, todo lo cual lleva a sospechar que estos cuadros no se hicieron expresamente para la capilla de la Veracruz sino que se llevó parte de una serie de otro lugar.

El primer lienzo trata la «Despedida de San Ignacio y San Francisco Javier» (Fig. 215). Es la escena clásica de la despedida de los dos jesuitas en presencia de otros compañeros. San Francisco Javier y Simón Rodríguez están vestidos de peregrinos. Al fondo, en un hueco abierto al exterior, se ve otra escena: San Ignacio entrega una prenda negra a Javier, que podría ser, como señala Ruiz Gomar, una sotana («y es que en el momento de despedirse, el fundador se percató de que Francisco no llevaba ropa apropiada para el viaje, por lo que en ese momento dispuso se le diera la ropa necesaria»¹⁸⁷). Schurhammer recoge esta tradición y cita una historia de la Compañía de Jesús en Sicilia de 1702 donde se menciona este detalle.

El segundo y más pequeño (184 x 210 cm) es una versión más de la «Disputa con Fucarandono», ya estudiada. En este cuadro (Fig. 216) se recoge con gran precisión la expresión hosca del sabio, en la que se fijan reiteradamente los cronistas. Dice Turselino:

El rey y los grandes de su corte que estaban presentes, aprobaban y alababan cuanto había dicho, diciendo todos a una voz que todo era muy conforme a razón. El bonzo aunque a juicio de todos había sido convencido, todavía como era arrogante y soberbio, no se quería rendir ni dar la ventaja a su contrario [...] Metiolo todo a voces y a barato, de ma-

¹⁸⁶ Sugiere Ruiz Gomar la posibilidad de que algunos cuadros fueran recordados.

¹⁸⁷ Ruiz Gomar, 2006, p. 270.

nera que el rey y los señores que allí estaban se enfadaron dél [...] entonces el bonzo, que era encoleriquísimo, comenzó a descomedirse y a deshonorar con palabras afrentosas al rey y a los grandes que allí estaban. El rey se enojó de manera que le mandó luego echar de palacio, jurando que si no fuera por tener respeto al padre Francisco le mandara echar de los corredores abajo (Turselino, *Vida*, fols. 205r-208v)

En el cuadro se contempla un momento de la discusión. Los dos contrincantes están a los lados erguidos y con el dedo índice levantado, en señal de que están hablando. El rey y otros personajes escuchan atentamente y reflexionan. El autor de esta pintura ha sabido expresar sutilmente el efecto positivo que las palabras de Javier tuvieron en el rey. Si se dividiera la tela en dos mitades, en una quedaría Javier y el rey, y en la otra Fucarandono con otros bonzos. Esta inclinación del rey se subraya con la posición del cuerpo vuelto hacia el predicador. Y también se puede adivinar el final de la discusión. San Francisco Javier expone su doctrina con serenidad y con un rostro serio pero amable, mientras que Fucarandono está airado y manifiesta su enfado con la expresión del rostro y el ceño.

Para la «Curación del P. Mastrilli» (Fig. 217) no es necesario repetir las fuentes. Están presentes los compañeros jesuitas, que rodean al moribundo, dos de ellos leyendo y un tercero con un cuadro de San Francisco Javier vestido de peregrino. El propio santo ocupa el primer plano, con la misma vestidura que en el cuadro, tal como cuenta la tradición. Señala acertadamente Ruiz Gomar que se trata de una visita sobrenatural porque «es solo el moribundo quien se percata de la presencia de Francisco»¹⁸⁸.

El último cuadro de este muro es «San Francisco Javier resucitando a un niño» (Fig. 218). El P. Nieremberg ponderaba la protección que siempre dispensó a los niños el santo:

la segunda suerte de personas que gozan de su protección son niños; y si se considera un poco, fácilmente se conocerá el gran cuidado y diligencia que puso siempre en lo que les tocó y habían menester; bautizándolos por su propia mano, enseñando y componiendo en medio de tantas ocupaciones como las suyas, libritos, doctrinas y cánticos para ellos, valiéndose también de su medio en el obrar muchos milagros [...] y re-

¹⁸⁸ Ruiz Gomar, 2006, p. 274.

sucitó de ellos tantos muertos que se sabe de cierto fueron quince niños y niñas (Nieremberg, *Varones ilustres*, p. 53)

La escena sucede en un interior. San Francisco Javier coge la mano del difunto y le ordena que se levante. Todavía están encendidas las velas y el niño aún no se ha quitado el pañuelo que le sujeta las mandíbulas. A la izquierda se pinta un grupo familiar, sin duda los padres y un hermano pequeño con la abuela o el ama, y a la derecha un caballero que parece haber llevado al santo hasta la casa. Es difícil identificar exactamente quién es el beneficiado. La sugerencia de Ruiz Gomar de que pudo tratarse de Joaquín Virués y Segovia, niño que resucitó al contacto con una reliquia de Javier en 1740 en Jerez de la Frontera, no parece admisible, pues en primer lugar en el cuadro de la Veracruz está presente realmente el santo, no una reliquia, y además introduciría una irregularidad extrema en la serie, ya que todas sus escenas están en las principales vidas de Javier. En cuanto al argumento de que los trajes sean occidentales y no orientales, no es significativo, ya que puede tratarse de una familia portuguesa.

Lucena cuenta, entre otros, este milagro que bien podría ilustrar la pintura:

acaeció también aquella tan extraña maravilla que nuestro hermano Amador de Acosta escribió desde la China [...] por estas palabras: «Vi un sacerdote de nuestra Compañía de edad de treinta años a quien siendo niño y estando ya llorado para enterrarlo, el padre maestro Francisco, de santa memoria, tomó de la mano y dijo: «Levántate en nombre de Jesús» y así lo resucitó» (Lucena, *Historia de la vida*, pp. 838-839)¹⁸⁹.

La milagrosa victoria de «San Francisco Javier contra los badagas» es el tema del primer cuadro del muro oeste, escena de batalla con los dos bandos separados por el crucifijo que ostenta el santo. De un lado los cristianos con San Francisco Javier y del otro los badagas musulmanes; de un lado la serenidad y del otro el dramatismo de la guerra con los heridos, los caballos y las armas (Fig. 219).

Aunque no se pueda determinar un modelo concreto, parece evidente la inspiración en fuentes grabadas. Utiliza fórmulas europeas para escenificar dramáticamente la guerra con la sensación del caos en la

¹⁸⁹ También en Francisco de la Torre, *El peregrino atlante*, p. 223.

fusión de hombres y caballos derribados. La figura ecuestre que se gira para mirar a Javier y lleva un pequeño escudo en la mano tiene bastante que ver con el soldado de la sillería de San Carlos Borromeo de Amberes.

Destacan en el cuadro los rojos y azules. Estos últimos, de gama más rica, oscilan desde los más claros casi blanquecinos hasta los violáceos. Los mismos colores se repiten en la figura del ángel que destaca en el cielo en un hueco de luz amarillenta rodeado por una atmósfera tormentosa. La aparición de este ángel con espada de fuego que apoya a los cristianos es común en las versiones de la victoria milagrosa sobre los badagas.

La «Entrada en la corte del rey de Bungo» es la única ocasión en la que Javier contraviene sus principios de humildad y pobreza. En su misión en el reino de Bungo fue recibido por los portugueses de la región con grandes muestras de artillería, lo cual sorprendió mucho a los japoneses al ver que el recién llegado era un «pobretón mendigo y desarrapado». Pide el rey que acuda San Francisco a su corte y uno de los portugueses llamado Odoardo de Gama

Juntó a los mercaderes y a toda la demás gente portuguesa y con aprobación de todos se determinó que convenía para el crédito de la religión cristiana que la primera vez siquiera que iba el padre Francisco a palacio a visitar al rey, fuese con toda la grandeza, majestad y aparato posible, para obviar de camino a las murmuraciones y calumnias de los bonzos [...] todos decían que tenía mucha razón el señor capitán; solo el padre Francisco, que era enemigo de su honra y amigo de la humildad evangélica, contradecía a esto. Pero al fin, convencido no tanto con las razones que le daban los portugueses cuanto con la instancia y fuerza que todos le hacían, hubo de condescender con ellos. Los cuales se vistieron luego lo más rica y curiosamente que pudieron y comienzan a marchar hacia la ciudad llevando al padre Francisco con extraño aparato y autoridad. [...] iban treinta portugueses ricamente vestidos todos con cadenas de oro; llevaban otros tantos criados muy bien aderezados [...] El padre Francisco Javier, que quiso que no, también se vistió ricamente, aunque después se había de volver a su pobre traje y vestido. Pero entonces llevaba una rica sotana y encima una capa carmesí; colgaba desde el cuello hasta la rodilla una estola de terciopelo verde con un pectoral o joyel de oro como entonces la usaban los sacerdotes. Iba delante el capitán y patrón del navío como mayordomo mayor con un bastón en la mano. Iban cabe el padre Francisco cinco mancebos muy bien aderezados en forma de pajes:

uno llevaba el breviario en una talega de carmesí, otro unos pantuflos de terciopelo, otro un báculo de un junco de la India con extremos de oro, otro un sombrero; finalmente llevaba el postrero una rica imagen de nuestra Señora envuelta en una cubierta de damasco carmesí [...] Fueron con este acompañamiento por nueve calles, las más principales de la ciudad, hasta llegar a palacio con tanto concurso de los vecinos de la ciudad y de los naturales de la tierra y con tanto deseo de ver que hasta los tejados y terrados de las casas estaban llenos de gente (Turselino, *Vida del P. Francisco Javier*, fols. 194v-198v).

La escena es fácilmente reconocible en la pintura (Fig. 220), si bien el autor no ofrece todos los detalles. El mar, los mástiles de los barcos, la muralla de la ciudad real, la comitiva de portugueses elegantemente vestidos y por supuesto la imagen de San Francisco Javier con sobrepelliz, capa pluvial carmesí bordada de oro y bonete. En la mano lleva colgando de una cinta roja el bastón, símbolo de la autoridad que le habían otorgado los portugueses, que según el relato de Turselino llevaba el capitán del barco. También es el mismo santo quien lleva el breviario. Ruiz Gomar observa en la galería de cabezas de los acompañantes un «buen muestrario de edades y tipos, pues los hay maduros y barbados o jóvenes de recortado bigote y perilla. De esta comitiva destaca el que camina de perfil y a la derecha del santo, el cual viste con más ostentación que el resto, por lo que debe ser don Duarte de Gama, el capitán que había planeado la vistosa embajada»¹⁹⁰.

También resalta la riqueza de las vestiduras en «San Francisco Javier bautizando en Amanguche», donde viste Javier sobrepelliz de mangas plisadas y capa pluvial blanca de forro rojo, bordados dorados y estola a juego. Los japoneses están vestidos con kimonos que le permiten al pintor recrear con gusto las distintas telas. Es destacable la calidad de la pila bautismal, del jarro con el agua llevado por un niño en primer plano y de la cruz que sujeta el ayudante (Fig. 221).

Una variación de esta misma escena se encuentra en el Museo Nacional de Arte de México que parece fundir el motivo del bautizo de los tres reyes, a juzgar por la corona del suelo, quizá aplicado a la concreta conversión del rey de Bungo que tomaría precisamente el nombre de Francisco (Fig. 222).

¹⁹⁰ Ruiz Gomar, 2006, p. 280.

Serie del Convento de la Merced de Quito

La serie más extensa conocida (treinta cuadros) es la del convento de la Merced de Quito¹⁹¹. Debieron de hacerse en Hispanoamérica más series de las que han llegado a nosotros. Ya he comentado algunas y también la escasez de datos respecto de su producción y estado de conservación: en efecto ignoramos si los cuadros conservados constituyeron series completas o solamente son restos parciales. En este mismo conjunto de Quito la cartela que señala: «Reduce Javier a confesarse a un soldado de malas costumbres, después se reduce a la espesura del monte y se da una cruel disciplina en satisfacción de las culpas de su penitente», se coloca en un cuadro con milagros variados de San Francisco Javier, dislocación que hace suponer que existió un cuadro con la flagelación penitencial, hoy perdido, o bien que se hubiera proyectado pintarlo y no se hizo, aunque sí se preparó la cartela.

Como apunta Rodríguez G. de Ceballos¹⁹², la expulsión de los jesuitas dispersó muchas obras de artes de sus iglesias y colegios y provocó numerosas pérdidas, entre las cuales recuerda algunas del pintor colombiano Gregorio Vásquez de Arce¹⁹³, que estaba en la iglesia de la Compañía de Bogotá, o de Matías Arteaga (San Marcelo de Lima).

Respecto al conjunto que ahora comento Rodríguez G. de Ceballos comenta ciertos detalles aducidos por los pocos estudiosos que han hecho referencia a estos cuadros, sugiriendo algunos la autoría de Fernando de Ribera, pintor nacido en Panamá que ingresó en la Compañía en Quito en 1622, tomando el nombre de Hernando de la Cruz. Este pintor

según relaciones contemporáneas, colmó de pinturas tanto la vieja iglesia de San Jerónimo de Quito, terminada en 1591 (la actual y magnífica de San Ignacio que la sustituyó es de 1689), así como los tránsitos y aposentos de la residencia de los jesuitas y las aulas del seminario de San Luis,

¹⁹¹ Agradezco a los padres Mercedarios de Quito el haberme facilitado fotografías de toda la serie y al P. Luis Vázquez su ayuda en esas gestiones.

¹⁹² Agradezco al P. Gutiérrez de Ceballos el proporcionarme el texto de la conferencia que sobre la serie quiteña pronunció en el congreso sobre San Francisco Javier celebrado en Pamplona en noviembre del 2006 y que está en prensa. Cito repetidas veces este artículo.

¹⁹³ Ver Teresa Gisbert, 2005, pp. 334-337.

pinturas que fueron, como recordaba el P. Juan de Velasco, desterrado a Italia en 1778, «el asombro del arte y el más inestimable tesoro»¹⁹⁴

Ahora bien, todo apunta a que la serie es de la segunda mitad del XVIII, según se desprende de los milagros fechados en 1734 y 1740, o la imitación directa de algún grabado de Klauber de 1752, y sabemos que Hernando de la Cruz murió en Granada en 1644, lo cual obliga a desechar su autoría. Algunas otras observaciones útiles para la consideración de este problema añade Ceballos:

Todas las cartelas, colocadas en la parte superior de los marcos dorados que encuadran los lienzos, son ovaladas y están enmarcadas por grandes golpes de rocalla, decoración que aparece continuamente en arquitecturas, muebles y otros objetos figurados en los cuadros. Resulta, pues, imposible que la serie actual la pintara el hermano Hernando de la Cruz antes de 1642, año en que abandonó Quito. La conclusión es que si realmente este artista pintó una serie primitiva de San Francisco Javier, o quedó destruida durante el terremoto que asoló la ciudad en 1660 y dejó inservible la antigua iglesia y residencia de San Jerónimo, o se deterioró tanto que tuvo que ser sustituida por una nueva, como opina Carcelén [...] Hasta ahora no se ha podido identificar al pintor que realizó la actual serie, pero pensamos que debió de ser un artista que se movía probablemente en el círculo de Manuel de Samaniego [...] Fuese quien fuese quien la realizó, tuvo que hacerlo, como dijimos, entre 1750 y 1767. Los cuadros fueron trasladados al convento de la Merced después de la expulsión de los jesuitas en 1767.

Por su parte Mebold¹⁹⁵ hace observar que en el cuadro «Muerto San Francisco Javier acuden los portugueses a tierra...», figura sobre el libro que está en el suelo la indicación «Manuel de la Cruz feci...11.7.6.2», cifras que interpreta como la posible datación.

Parece obvio que la serie es de varios autores. La diferencia entre la ejecución de la figura del santo, muy cuidada siempre, y la de algunas otras que forman el público de ciertas escenas es llamativa: véanse los cuadros «Significó el Señor a S. Javier los trabajos que había de padecer en las Indias mostrándole las cruces...», «S. Javier anuncia la palabra de Dios en la costa de la Pesquería...», etc.

¹⁹⁴ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, ponencia citada.

¹⁹⁵ Mebold, 1985, pp. 336-337.

De los treinta cuadros de Quito diez se dedican a la etapa de la vida de San Francisco anteriores a sus viajes ultramarinos. De cierta originalidad son algunos como el del nacimiento del santo, motivo raro en la iconografía o sus lecciones de maestro en la Sorbona. Otros reproducen escenas más conocidas, como el milagro de las llagas o el sueño de las cruces y el del indio etíope a hombros. Como en el resto de la serie los textos explican con cierta extensión las circunstancias de los hechos pintados.

Llevan un sencillo marco dorado solo enriquecido con adornos vegetales en las cartelas.

Como ya he indicado el nacimiento del santo no es muy usual en las obras artísticas. Este de Quito es el único cuadro que conozco con el tema (Fig. 223).

Se advierten errores en la fecha de nacimiento y en el apellido del padre consignados en la cartela, lo cual hace pensar en una mala lectura de las fuentes escritas o de un grabado: «En el castillo de Javier a 6 leguas de la ciudad de Pamplona, nace San Francisco Javier en 7 de julio de 1497. Fue hijo de don Juan Lado y de doña María Azilcueta y Javier».

Aunque las hagiografías javerianas clásicas comienzan siempre recordando el origen noble de sus padres, la patria y el tiempo del nacimiento, elementos obligados en un relato que sigue la estructura lineal propia de la biografía, sin embargo es un tema al que los artistas no le han dedicado prácticamente ninguna atención. Quizá el hecho de que no presente, a diferencia de otros santos, ningún carácter excepcional, ni se asocie a ningún rasgo prodigioso¹⁹⁶, hace que este momento quede casi olvidado incluso en las series de la vida que incluyen escenas de la infancia.

Rodríguez G. de Ceballos comenta la fórmula compositiva que remite a nacimientos de la Virgen o de San Juan Bautista.

En este cuadro de Quito se ve también al padre colocado a un lado con traje de noble. El pintor ha querido recrear una estancia digna de una familia de posición, con dosel en la cama, colgaduras, alfombra, y rica cuna, además de los sirvientes. La escena está abierta a

¹⁹⁶ Solamente suele subrayarse el hecho de que fuese el último hijo «como otro David por consejo divino fue preferido a todos ellos y elegido para mayores cosas que no ellos» (Turselino, *Vida*, fol. 1r) y que su madre se apartase en el momento del parto y el niño naciese en soledad sin que le tocara ninguna mujer, preludio de su castidad (De la Torre, *El peregrino Atlante*, p. 5).

la derecha con la separación de un cortinaje recogido, abertura por la que se ve el castillo y un personaje que entra en la estancia llevando en la mano un jarra de cristal.

El único elemento, aparte de la estructura general apuntada, que recuerda que se trata de un cuadro religioso y no una simple escena de género, es el IHS jesuítico que aparece en el ángulo superior de la derecha, encima de la cortina envuelto en un halo de luz dorada.

Vemos en un episodio posterior a Javier enfrentado a su elección entre el mundo y Dios: «Hallándose S. Francisco Javier en la universidad de París, maestro de filosofía, oyó de S. Ignacio aquellas palabras «¿Qué importa al hombre ganar todo el mundo si pierde su alma?», y movido de la divina gracia se resolvió a dejarlo todo por Cristo y seguirle en su Compañía» (Fig. 224).

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos comenta:

pintó al personaje ensimismado y reflexionando como en una «Vanitas», rodeado de los objetos que simbolizan las tentaciones y halagos del mundo, a la manera como lo hicieron Antonio de Pereda o Juan de Valdés Leal. Esto demuestra una vez más que, por mucho que el estilo de representar los hechos y escenas en este pintor quiteño rayara en lo popular, su cultura y la de sus asesores jesuitas estuvo muy por encima de lo que el pueblo llano podía superficialmente captar.

Los elementos principales que comunican el sentido de la escena son: el santo, de joven elegante, con cuello y puños de encaje, capa y zapatos de lazo azul; encima de la mesa papel con *Quid prodest*; la esfera del mundo al cual renuncia Javier; y en el suelo los símbolos de las artes, las letras y la milicia, caminos de la gloria mundana: instrumentos matemáticos, bandera y morrión con plumajes de colores, instrumento de música, libros. Al fondo un barco con personajes exóticos en una playa, que no sabemos si simbolizan una posible trayectoria de conquistador o anuncian su misión evangelizadora.

Todos estos elementos se colocan en un decorado teatral, con cierta dimensión irreal o fantástica, que subraya los valores alegóricos o simbólicos para los cuales no rige un tiempo ni espacio concretos.

Situado en un momento cercano al de su elección se encuentra su actividad de maestro de filosofía en la Sorbona, actividad en la que lo vemos en este cuadro «Estudia S. Francisco Javier en París con mucho crédito. Gradúase maestro en 15 de marzo de 1530 y le nombra

la Universidad para que lea curso de filosofía, lo que hace con grande aprovechamiento de sus discípulos» (Fig. 225).

Se trata de una escena de estudio con el profesor en la cátedra y los estudiantes en los bancos, curiosamente todos ellos con ropas de caballeros bastantes coloridas, lo que ofrece al pintor más oportunidades que las sotanas características de los estudiantes del siglo xvi. La moda es la del xvii, con algunos elementos del xviii, como los zapatos con hebilla. Completa la variedad cromática el suelo ajedrezado de verdes, blancos, azules y rosas.

Los jóvenes presentan distintas actitudes, con cierto realismo anecdótico: algunos escuchan con atención, otros hablan, e incluso no falta el que dormita con su libro a punto de deslizarse al suelo.

El cuadro hay que relacionarlo con la estampa número 32 de la *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris* de Rubens-Barbé. Aunque bastante modificado, sin embargo el grabado nos hace entender la figura del ángulo inferior derecho que es un hombre adulto al lado de los jóvenes estudiantes, en el original es San Ignacio asistiendo a las clases de gramática en Barcelona (Fig. 226).

Las cuatro telas siguientes corresponden a cuatro sucesos maravillosos conocidos que ya han sido abundantemente testimoniados: el episodio de los cordeles («Rara penitencia de S. Javier que caminando de París a Italia se le incorporaron dentro de los muslos unos cordeles que fuertemente se había amarrado. Llamen los compañeros a un cirujano para que se los saque y este no se atreve; ocurren al cielo y por la mañana se hallaron rotos los cordeles y el santo sano de las heridas, por lo que pudo seguir el viaje»), la curación del llagado de Venecia («Estando S. Javier en un hospital de Venecia, al ver un pobre muy llagado, sintió mucha repugnancia: pero venciendo a sí mismo se arrojó con acto heroico a lamerle las llagas y chupar la podre»), el sueño que anuncia sus trabajos («Significó el Señor a S. Javier los trabajos que había de padecer en las Indias mostrándole las cruces que le esperaban. El santo a esta vista exclamó: «Más, más, más, Señor»; pareciéndole todo eso muy poco para su grande amor»), otro sueño con la misma significación que se funde con el anterior en la pintura «Fue elegido Javier para apóstol de la India por medio de un sueño, en que le parecía cargar sobre sus hombros a un indio y al mismo tiempo se le representaban los trabajos que le esperaban en el Oriente, para donde salió de Lisboa el 7 de abril de 1641» (Figs. 227-230).

Cada uno de estos cuadros tiene interesantes detalles que no puedo comentar exhaustivamente. Apuntaré sin embargo para el cuadro de las llagas la atención a los elementos arquitectónicos destacada por Rodríguez Gutiérrez de Ceballos:

Sin duda para la disposición de los enmarcamientos arquitectónicos de algunas de sus escenas debió de echar mano de algunos grabados y tratados cultos de arquitectura. En este sentido destacan dos episodios ocurridos a Javier antes de marchar al Oriente, ambos en un hospital. El primero transcurre en el hospital de Venecia donde, para dominar su repugnancia y vencerse a sí mismo, succionó las llagas purulentas de un sífilítico. El espacio es una curiosa construcción rectangular profunda, a cuyos lados se abren las celdas de los enfermos, y en cuyo fondo se sitúa un arco que conduce al patio de entrada profusamente iluminado [...] Esta estructura arquitectónica rememora la de los hospitales italianos y españoles de comienzos del xvi, por ejemplo el de Santo Spirito en Roma y el de Santa Cruz de Toledo que, según José Gabriel Navarro¹⁹⁷ [...] todavía estaba vigente en ciertos establecimientos de beneficencia quiteños del siglo xviii.

En el cuadro de los cordeles se pueden subrayar los detalles cotidianos del criado curioso y del perro, y sobre todo la abertura hacia un jardín exterior de diseño italianizante. Se repiten las arquitecturas de sólidas columnas, en esta ocasión sobre plinto, y las ventanas de ojo de buey.

En el sueño del indio a hombros se percibe una variedad de formas que indica la utilización de distintas fuentes gráficas en el diseño del lienzo. El escenario en el que está colocado el santo es un espacio ambiguo entre lo interior y lo exterior, una mezcla entre el espacio de su habitación con la cama y los mares por los que habrá de navegar. Dentro de este ámbito se puede incluir la mesa de la derecha donde se apoyan un libro con calavera y los símbolos de la pasión. La escena del fondo con el ángel y los indios arrodillados remiten a otros modos visuales. Por último la figura del barco contrasta en su cuidada ejecución con la torpeza con la que han sido pintadas las figuras de los indios.

¹⁹⁷ Navarro, 1991, p. 57.

También es escena reiterada la despedida del papa: «El papa Paulo III da a S. Javier los breves de legado suyo y nuncio apostólico con amplísima potestad en todo el Oriente y en el imperio de Etiopía» (Fig. 231).

Las figuras se encuadran en una arquitectura clásica; el papa, con tiara, capa y Espíritu Santo encima de la cabeza, entrega a Javier el breve apostólico que le da la autoridad de nuncio, mientras un ángel observa llevando en las manos un objeto que comprendemos mejor si acudimos a la fuente gráfica de este lienzo. El pintor de Quito ha manejado un grabado de los Klauber para la portada del libro *Institutum Societatis Iesu* de 1752 con las Aprobaciones de la Compañía de Jesús por el papa Paulo III (Fig. 232). En el cuadro se modifica el grabado y se le da otro contenido, adaptado a una nueva circunstancia: se mantiene la figura del papa con la tiara, capa y paloma simbólica, y también, aunque simplificada la escenografía de cortinajes y trono, pero el peregrino se reconvierte en la figura de San Francisco Javier, suprimiendo el otro jesuita. El ángel a la derecha del papa lleva, ahora claramente discernible, un resplandor con el anagrama de la Compañía de Jesús.

Dos cuadros más completan los correspondientes a la etapa europea. En uno socorre al criado del embajador Mascareñas que cae de su caballo, después de un altercado (Fig. 233). La ausencia de cartela priva de explicación a esta escena, que sin embargo es fácil de aclarar recurriendo a las fuentes textuales:

Enojose una vez el embajador con su aposentador y riñole ásperamente porque no había puesto cuidado en aparejarle aposento. El aposentador era también colérico y muy libre en el hablar, y así, en apartándose de su amo dijo de él delante de los otros criados algunas cosas libres y descompuestas, oyéndolo el padre Francisco, el cual calló por entonces aguardando a que se le sosegase algo la cólera y desflemase y desfogase el pecho para que recibiese después mejor en él la reprehensión [...] al caer del sol se adelantó, como solía, a aparejar el aposento; entonces el padre Francisco subió en un caballo, aunque de ordinario solía ir a pie, no por falta de cabalgadura sino por sobra de espíritu de pobreza, y apretando las espuelas corrió tras él, y yéndole a los alcances cayó el caballo del aposentador y cogiole debajo. Llegó el padre y librole de un manifiesto peligro de muerte (Turselino, *Vida*, fol. 28v).

El grupo del caballo y el criado caído sobre él parece inspirarse en el grabado de Schelte A. Bolswert¹⁹⁸ sobre el cuadro de Rubens «La conversión de San Pablo» (Fig. 234).

Aunque no es episodio favorito de los artistas, se halla en algunas ocasiones, como en la *Vida iconológica* de Juárez, además de figurar en un relieve y una pintura de Goa que comentaré en su lugar.

El otro se sitúa ya en Lisboa: «Llega S. Javier a Lisboa para pasar a la India en 30 de junio de 1540 y estando enfermo el P. Simón Rodríguez en el hospital recibe milagrosamente la salud con un abrazo que le da el santo» (Fig. 235).

Rodríguez G. de Ceballos comenta el espacio arquitectónico, que es un rasgo relevante en varios de los lienzos de la serie:

el hospital donde se encontraba enfermó en Lisboa el compañero de Javier P. Simón Rodríguez y al que este visitó devolviéndole la salud, es una construcción semicircular en que los aposentos de los internados son arcos de medio punto separados por pilastras toscanas sobre las que corre un entablamento [...] Esta disposición arquitectónica, más propia de una iglesia de planta centralizada que de un hospital, parece tomada probablemente de ilustraciones del libro tercero de arquitectura de Sebastiano Serlio, traducido al castellano en Toledo en 1554 por Francisco de Villalpando, o bien la que representa la ruina del templo de Minerva Medica o la que reproduce la exedra ideada por Bramante para cerrar el patio del Belvedere del Vaticano.

Hay que señalar la diferencia entre esta arquitectura que parece realista con la otra fantástica que viene de los grabados rococó de los Klauber, o de otros parecidos, lo cual demuestra la variedad de fuentes gráficas que se utilizaron. Los pintores y los que hicieron el programa iconográfico debieron de contar con una buena biblioteca.

En el centro del cuadro los dos compañeros se abrazan: Javier de peregrino, con esclavina, bordón y sombrero en la espalda; Rodríguez de jesuita, con rosario en la cintura. A la derecha se ve en una mesa crucifijo, tintero, libro, reloj de arena y anteojos.

Una segunda sección recoge escenas de la vida y milagros durante la etapa misionera en Oriente. Es el grupo más abundante, formado por cuatro cuadros con escenas de la vida y ocho de milagros varios.

¹⁹⁸ Grabador y pintor holandés 1581-1659. Fue amigo personal de Rubens y supo trasladar sus obras a los grabados con gran inteligencia. Bénédit, s. v. Bolswert.

Vemos dos momentos de predicación: «San Javier anuncia la palabra de Dios en la costa de la Pesquería, entabla su misión en 30 pueblos y en uno de ellos bautiza en un día 10000 almas. Hace muchos milagros resucitando muertos y padece muchos trabajos por la gloria de Dios», y otro «Predica S. Francisco Javier en el Oriente a varias naciones de distinto lenguaje y hablándoles en una lengua sola es entendido de moros, judíos, japoneses, chinos y con este milagro logra grandes conversiones»¹⁹⁹.

En la primera es evidente la diferencia de calidad entre las borrosas figuras de los indios y la del santo mucho más finamente ejecutada, sobre todo en el rostro (no tanto en los pies) (Fig. 236).

A la segunda (Fig. 237) la juzga Carcelén «una de las mejores pinturas de la serie dedicada a la vida del santo», y señala la gran fidelidad respecto de la fuente, una estampa de G. Edelinck²⁰⁰, que serviría también de modelo a otros cuadros y grabados:

Los cambios más significativos se deben a la alteración del formato de la composición, que de ser vertical en el grabado ha pasado a ser horizontal en la pintura. Esto explica la incorporación de un personaje de raza negra en el extremo izquierdo del lienzo, la disposición menos escorzada del que le sigue y la mayor separación entre los personajes que ocupan el flanco derecho del cuadro.

La cartela del siguiente (Fig. 238) recoge con precisión un suceso ya comentado: «Yendo S. Francisco Javier de Amanguchi a Meaco en diciembre de 1550, por no saber el camino, sigue a un japonés asido de la cola de su caballo, llevando a sus espaldas la maleta como criado».

El pintor recrea con cuidado algunos detalles como las espinas del camino sobre las que pisa el santo descalzo y el fondo con rocas, mar y una ciudad amurallada oriental con los tejados de una pagoda.

También he comentado en varias oportunidades la disputa con Fucarandono y los bonzos, objeto del lienzo «San Francisco Javier en Funay capital del reino de Bungo en una disputa delante del rey D.

¹⁹⁹ El marco de este es nuevo y la cartela repintada. Ver Ximena Carcelén, 2003c, p. 254.

²⁰⁰ Carcelén, 2003c, p. 253. Ver la estampa de Edelinck en García Gutiérrez, 2006, p. 39; comp. el grabado de Guasp en p. 37. También sacado de la estampa hay un cuadro en el Salón de grados de la Universidad de Zaragoza.

Francisco confunde y convence al bonzo Fucarandono con otros siete bonzos y convierte a muchos de la corte a la fee católica» (Fig. 239).

Destacan en esta realización algunos elementos orientales de lo más pintoresco, como la variedad de sombreros, o los colgantes con ídolos o la extravagante deidad más hindú que japonesa en el dintel de una puerta lateral a la derecha, con varios brazos y rodeada de serpientes. Frente a la cantidad de libros que esgrimen los sabios, dos textos del Nuevo Testamento aparecen en los de San Francisco: la declaración del centurión «Verdaderamente este era el hijo de Dios» y un pasaje de la *Carta a los Romanos*, 1, 20: «Lo invisible de Dios, su eterno poder y su divinidad, se ha hecho visible desde la creación del mundo a través de las cosas creadas».

A distintos milagros realizados en tierra del Oriente se dedican ocho lienzos más. El que recoge en general la capacidad taumátúrgica del santo (Fig. 240) lleva una cartela que no le corresponde, según he comentado antes, y que debió de pertenecer a otro con la penitencia por los pecados ajenos, hoy desconocido («Reduce Javier a confesarse a un soldado de malas costumbres, después se reduce a la espesura del monte y se da una cruel disciplina en satisfacción de las culpas de su penitente»). La fuente gráfica del que ahora comento puede ser un grabado de Mateo Küsell (Fig. 241) dibujado por M. Tobrias²⁰¹ siguiendo el modelo de Rubens, como ha observado Rodríguez Gutiérrez de Ceballos.

También en esta ocasión se ha simplificado y empobrecido el diseño. Se pierden las proporciones y los sombreados que daban volumen. El escorzo de la corona de laurel que lleva un ángel desaparece para quedar en un círculo de frente que le evita problemas de perspectiva. La multitud del grabado se reduce considerablemente, lo mismo que los detalles del fondo. Suprime las leyendas de las filacterias y todas las figuras que en el grabado rodean al santo entre las columnas desaparecen.

De los enfermos que acuden al santo se identifican un cojo que señala su dolencia con el dedo y un poseso retorcido al que atienden dos jesuitas.

Tres cuadros son de ambientación marina. Dos de ellos mantienen notables concomitancias en la fantasía de arquitecturas, rocas y paisa-

²⁰¹ Ver Fondo Shurhammer. Reproducido en Fernández Gracia, 2006b, p. 139.

jes completamente imaginarios, que se inspiran en grabados. El que lleva la cartela «San Francisco Javier, protector especial de los navegantes, libra del eminente naufragio a Manuel de Silva, que navegaba de Cochín a Bengala y en otras ocasiones sosegó los mares de China y Japón y deshizo los huracanes salvando los navíos y los pasajeros que en esos peligros le invocaron», en realidad tiene un sentido más amplio que el apuntado por la explicación, pues no expresa únicamente un milagro concreto (muy poco individualizado en la pintura), sino el dominio general sobre el elemento del agua, como se evidencia en las fuentes que corren por las rocas de un paisaje inverosímil desde criterios realistas (Fig. 242).

Pero más claro aún se ve este aspecto si recurrimos al grabado que es su fuente directa, y que forma parte de una serie organizada sobre el esquema de los cuatro elementos, según se infiere de la precisión «*Elementum aquae*» en el ángulo superior derecho. Este grabado de Klauber, basado en un dibujo de Johann Wolfgang Baumgarther (1712-1761) trata en toda su amplitud este dominio sobre el agua, aunque especialmente aplicado al patronazgo de Javier contra las tormentas en el mar (Fig. 243).

En la ejecución de Klauber San Francisco Javier aparece en el centro entre nubes con ángeles, mientras el resto de la composición desarrolla a la derecha motivos relacionados con las aguas en estado natural y a la izquierda motivos relacionados con el manejo artificial del elemento. En la parte derecha en efecto, las fuentes de agua corren sobre una roca con árboles, aunque se sobreponen algunas fantásticas construcciones arquitectónicas con rocallas y conchas. En el fondo el arca de Noé, y en el segundo y primer plano motivos mitológicos (tritones, un hipocampo...) en torno al dios Neptuno. Al otro lado observamos el agua en un espacio ya humanizado: un edificio con un arco, escalinatas y ventanales, cerca del cual aparecen distintas máquinas para el manejo del agua por la industria de los hombres: bomba de agua mecánica, mangueras, etc.

El motivo más dramático, un barco con las velas rotas entre las olas con gente aterrorizada se coloca en el centro, debajo de la figura del santo.

El pintor de Quito ha introducido notables modificaciones, aunque conserva lo sustancial: el santo con los ángeles, el barco en la tormenta, las rocas con la fuente y el árbol del extremo derecho, Neptuno,

el tritón que sopla por una caracola y saca un chorro de agua y el caballo del ángulo. Ha inventado una concha para Neptuno y lo ha tapado con hojas de árbol y no con telas.

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, guiado por la cartela, señala como fuente textual el relato de García:

El artista se ha atenido fielmente a esta enfática narración. Abajo se debate entre las olas embravecidas y sacudido por los vientos un galeón con parte de la vela mayor agujereada mientras lo marinos tratan de resolver el peligro mientras invocan al santo, que se aparece en el cielo sobre una nube. Pero a la izquierda ha añadido de su cosecha a Neptuno, el rey mitológico de los mares, navegando sobre su carro, teniendo como fondo un caprichoso acantilado de la costa por el que desciende un manantial de agua.

En realidad el pintor de Quito no inventa elementos sino que los toma del grabado: ahora no es necesario recurrir a una fuente textual para explicar la composición quiteña, aunque sin duda el sentido iconográfico último puede aclararse con textos como el del P. García o quizá mejor el del hermano Lorenzo Ortiz:

Navegaba de Cochín a Bengala el capitán Manuel de Silva, y en su compañía gran número de pasajeros y mercaderes. Estaban ya engolfados, cuando se levantó un viento tan furioso que hizo pedazos las velas, tronchó los árboles, arrasó la popa, y casi todas las obras muertas de la nave; el mar al paso del viento se levantó con tal eminencia de olas, que los que las vieron y después lo testificaron, sin encarecimiento, las llamaban montañas. No había esperanza de librarse por arte de marinería, porque ni tenían velas con que gobernar el bajel, ni modo de reparar los ímpetus del mar, que cada instante le combatían. Echaron al mar cuanto llevaban de mercaderías y de peso, y solo el cuerpo de la nave, y en él las vidas de aquellos afligidos hombres que llevaba, andaban a discreción de la fortuna, esperando ser sorbidos del mar con cada onda. Viéndose, pues, que no de otra parte, sino del cielo, podían ser ayudados, se encomendaban a cuantos santos les traía su devoción a la memoria, y entre ellos era uno nuestro benditísimo Javier. ¡Maravilla rara y patente a cuantos iban en la nave! Una soberbia ola que venía a embestir por el costado del navío, al nombrar a San Francisco Javier, como si Dios con una sofrenada la hubiese hecho cejar, se volvió atrás, y apartada del navío, en sí misma se consumió: viéronlo y admiráronlo los navegantes, y recobraron alientos y esperanzas, y así a cuantas ondas les querían embestir, todos juntos

y a una voz gritaban «¡San Francisco Javier!»; y ellas, o se volvían atrás, o se dividían en dos mitades, o contra su natural curso torcían el golpe a otra parte. Y para que no se pudiese poner duda en ello ni atribuirse a natural curso del mar lo que era obra del santo, sucedía que si se descuidaban de invocar al santo, al instante, desobligadas las ondas de todo respecto, embestían en la nave con todo el ímpetu de la tormenta. De esta manera en una repetida sucesión de milagros como era el número de las ondas, defendidos del nombre y guiados del amparo de Javier, llevaron por en medio de la tempestad seguras y salvas las vidas, y tomaron puerto en Bengala. Y baste este ejemplo por prueba de otros favores sin número, que en esta materia se saben, singularmente sucedidos entre la China y el Japón, que es uno de los más peligrosos viajes que se hacen en todo el océano, donde por librarse de los furiosos vientos, que levantan el mar hasta las estrellas es costumbre y como arte de marinería, el fijar en el árbol una imagen de San Francisco Javier, y experimentan instantáneo el milagro, vencida la tempestad y serenándose el tiempo (Ortiz, *Príncipe del mar*, p. 180).

De otro grabado de Klauber deriva el que tiene la cartela «Convierte San Francisco Javier a la fe a varios príncipes y muchos pueblos en la costa de África y en las islas del Oriente e instruidos los bautiza», cuadro que Ximena Carcelén juzga como otro de los mejores de la serie por su calidad de dibujo y «una más correcta utilización del colorido»²⁰². Otra vez la cartela reduce el tema, porque también se introduce el milagro del cangrejo, que era, por cierto, el motivo privilegiado en el grabado, cuya inscripción se refería explícitamente a la milagrosa devolución del crucifijo²⁰³ (Fig. 244).

El proceso de simplificación es similar al del anterior, eliminándose algún grupo de figuras como el cortejo del noble oriental que se advierte en el grabado al lado de la familia que se bautiza, o los pescadores de cangrejos que aparecen en el ángulo inferior izquierdo. Conserva, no obstante, muchas y variadas figuras de distintas razas, con sus ropas, sombreros y plumajes, y reproduce así mismo con bastante fidelidad el onírico anfiteatro por el que se distribuyen.

Siguiendo con el motivo de «príncipe del mar» aparece el santo como un Neptuno a lo divino, en otra manifestación de esta modalidad iconográfica comentada ya en varios lugares (Fig. 245).

²⁰² Carcelén, 2003b, p. 252.

²⁰³ Ver Fondo Schurhammer. Reproducido por Fernández Gracia, 2006b, p. 117.

En una carroza formada por una concha gigantesca tirada por dos hipocampos surca San Francisco un mar tranquilo poblado de peces y tritones, que tocan diversos instrumentos o portan las riquezas del mar como perlas y corales. Alternan con los personajes mitológicos los ángeles que les sirven de ayudantes sosteniendo su sombrero y bastón de peregrino, o exhibiendo en lo alto un mapa de Asia y la filacteria con la frase evangélica, verdadero *leitmotiv* javeriano, «Euntes in mundum universum...» (*Marcos*, 16, 15). En la cartela se lee: «El divino peregrino de mar y tierra S. Francisco Javier, apóstol de las Indias Orientales y Occidentales, taumaturgo del mundo y príncipe de los mares».

También se lee la máxima evangélica en el grabado de Bagay que ilustra el *Catecismo o instrucción cristiana* de Pedro Murillo Velarde (1752) (Fig. 246).

Un milagro general de expulsión de demonios sin mayores precisiones cronológicas o geográficas manifiesta otra de las actividades taumaturgicas de Javier, expresando sintéticamente numerosos lanzamientos de espíritus, según leemos en su cartela: «Libra San Javier en todas las partes de la India a un gran número de obsesos de los espíritus malignos, sanándoles en el alma y en el cuerpo, y consiguiendo la conversión de muchos» (Fig. 247).

El santo vestido de sacerdote con sotana, sobrepelliz y estola roja expulsa a los demonios de unos jóvenes pintados con tonos amables y sin grandes excesos gestuales. Solo uno de ellos tiene un rostro levemente desencajado, de manera que el motivo diabólico se concentra en los espíritus malignos pintados aquí con muy reducidas dimensiones y rasgos zoomorfos, alas de murciélago, rabo y cuernos.

El cuadro es una copia directa del grabado número 46 de la *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris* de Rubens-Barbé. San Ignacio se ha transformado en Javier y el fondo de llanura ha pasado a ser el mar (Fig. 248).

En el comentario de las series lisboetas y de la *Vida iconológica* de Juárez queda suficiente documentación acerca de los dos milagros referidos a la maravillosa fuga en un pesado tronco, y a la profética visión de la victoria portuguesa sobre los azenos. Ambos sucesos se explican con bastante detalle en sus cartelas respectivas.

Cartela: «Persiguiendo los badagas a S. Javier y queriéndole matar hallándose el santo con los enemigos a las espaldas y un caudaloso río

delante cogió una desmedida viga y echándola al agua pasó sobre ella e la otra parte del río» (Fig. 249).

Cartela: «Insigne profecía de S. Javier que predicando en la ciudad de Malaca le revela Dios el día y hora de la victoria y batalla que la armada portuguesa alcanzó de los moros con pérdida de cuatro soldados por quienes pide un Padre nuestro y un Ave María y al mes y medio se cumplió todo como lo dijo el santo» (Fig. 250).

Esta cartela parece adoptar textualmente algunas expresiones del relato del p. García que habla con precisión de «cuatro soldados» y no de «cuatro personas» o de «algunos soldados», expresiones que aparecen en otros relatos:

volviendo en sí con rostro alegre dijo: «Recemos un Padre Nuestro y Ave María y demos gracias a Dios porque en esta hora acaba de dar victoria a los cristianos contra los azenos con muerte de cuatro soldados nuestros» (García, *Vida y milagros*, p. 142).

Poco o nada ha variado la forma de representar esta visión en el cuadro de Quito respecto de más antiguas como las que hemos podido ver referida en el escudo descrito por la relación de Lisboa (Lisboa, 1621, fol. 34v) y en el lienzo de la serie de Évora. Sin embargo merece la pena apuntar que mientras algunos personajes llevan vestimentas del XVII, inspiradas sin duda en obras anteriores, los del fondo (mujeres sentadas y hombres de pie) están más cercanos a la moda del XVIII en casacas y cuellos, siendo su tipo físico el que corresponde a la sociedad criolla coetánea del pintor, que recoge de la realidad los detalles de la indumentaria y el tocado: nótese en las mujeres el peinado recogido hacia atrás en moño, los collares de perlas alrededor del cuello y los rebozos²⁰⁴. Que la serie está basada en grabados es evidente, pero el pintor (o los pintores) de Quito también aportaron algunas imágenes de su entorno más cercano.

Muchos de los milagros narrados en las biografías son ignorados por los artistas. Algunos de ellos únicamente llaman la atención de grabadores y pintores cuando se insertan en ciclos que por su extensión pueden ofrecer una más fácil acogida a ciertos sucesos de menor posibilidad plástica o de más difícil aplicación pedagógica. Es el caso

²⁰⁴ Para los tipos criollos en la pintura, aunque limitado a México, es útil Katzew, 2004.

de la profecía de Pedro Vello, que encontramos en Turselino, Lucena, de la Torre, Vieyra, García, Bartoli, Peralta, Berlanga, Bouhours, Juárez..., pero que solo he localizado en la *Vita thesibus, Vita iconibus* y Quito (Fig. 251).

La cartela dice: «Jugando Pedro Vello con sus amigos le pide S. Javier limosna para remediar una doncella; dale al santo la llave de su caja para que saque y por esta caridad le profetiza su muerte, que sería cuando le amargase el vino, y habiéndole amargado convidó a su entierro, se fue a la iglesia, metiose en el ataúd y al acabar la misa lo hallaron muerto», texto que sigue fielmente los detalles de las hagiografías como esta del P. García:

Estaba el mercader un día jugando en casa de un amigo y llegó el santo a pedirle para casar una doncella cuya castidad peligraba. Pedro, que era muy gracioso y festivo le dijo: «De buen humor viene, padre mío, ¿habíame de traer dineros y viénemelos a pedir? [...] Ahora, padre, tome esta llave de mi escritorio y vaya a mi casa y como yo no se lo dé, tome todo lo que quisiere sin que yo lo vea» [...] fue el santo y sacó del escritorio trescientos ducados y volviole a Pedro Vello la llave. Fue después a su escritorio para ver qué dinero había tomado y contándolo con mucho cuidado halló que no faltaba nada. Buscó al santo y preguntole si había tomado algún dinero. Y respondiendo que trescientos ducados, replicó: «¿Cómo puede ser, porque yo he hallado mi dinero cabal. Pero de cualquiera manera que ello sea me habéis afrentado. Padre, no tenéis satisfacción de mi voluntad en haber tomado tan poco» [...]. Conoció el santo que decía esto Vello muy de corazón y recogíendose un poco dentro de sí como solía, y levantando los ojos al cielo, lleno de espíritu profético le dijo: «Pedro Vello, Dios, que no solo premia las obras sino también los deseos, ha aceptado vuestra buena voluntad, y yo de su parte os prometo que nunca os faltará lo necesario para pasar la vida. [...] y sobre todo antes de morir sabréis la hora de vuestra muerte. Preguntole Pedro Vello qué señal tendría para conocer cuándo se llegaba la muerte, y el santo le respondió que cuando le amargase el vino (*Vida y milagros*, pp. 299-300).

Pasados algunos años de este encuentro entre el mercader y el misionero, y estando en un convite con unos amigos sintió que el vino le sabía amargo:

Entonces contó a sus amigos la profecía del santo padre y trató de disponerse a morir, dio grande parte de su hacienda a los pobres y con la de-

más dejó muy ricos a sus hijos [...] pidió que le diesen el viático y la extremaunción, hizo poner un túmulo, y vestir de negro los altares, encender las hachas, salir la misa cantada de difunto y echándose en el ataúd oyó la misa estando atónito todo el pueblo, aun aquellos que solamente lo miraban como una representación de la muerte, que era muy seria para festiva. Acabada la misa vino el sacerdote y cercando el féretro le cantó el responso y le echó agua bendita y hizo todas las otras ceremonias que usa la Iglesia con los difuntos. Llegose entonces un criado a decirle que se levantase porque ya estaba acabado el oficio y hallole muerto (pp. 300-301).

Este acontecimiento tan prodigioso está contado en el cuadro en tres tiempos: a la derecha el momento en que Pedro Vello se levanta de la mesa de juego y le da las llaves, la segunda a la izquierda el mercader con un jesuita al que pide seguramente que le haga la misa de difuntos, y la tercera al fondo con el ataúd y el funeral. La botella de vino que se ve encima de la mesa no desempeña un papel de ambientación realista sino que debe ser interpretada en relación con el amargor profético del vino: su función es ininteligible desde una perspectiva que no tenga en cuenta la información necesaria sobre esta historia.

La muerte de San Francisco Javier es una de las escenas más codificadas iconográficamente, a pesar de lo cual hallamos en el ciclo de Quito tres variaciones distintas, lo que sugiere que el pintor dispuso de bastantes materiales de consulta. De dos de los cuadros no conozco precedente. Me refiero a los que llevan las cartelas: «San Francisco Javier, apóstol del Oriente, después de haber andado 33 mil leguas y bautizado un millón y 200 mil almas murió en sumo desamparo en la isla de Sanchón a 2 de diciembre de 1552 en edad de 46 años» (Fig. 252) y «Muerto San Francisco Javier acuden los portugueses a tierra, y con lágrimas de devoción le sepultan Antonio de Santa Fe y Francisco de Aguilar. Y en 17 de febrero de 1553 llevan al navío su cuerpo incorrupto y fresco para pasarlo a la ciudad de Malaca» (Fig. 253).

El primero de estos dos es el de composición más sencilla, con tres indígenas de tipo americano y un ángel que atienden la agonía del santo, que guiado por la mano del ángel dirige la mirada hacia lo alto donde otros ángeles le ofrecen una corona de flores. Está reclinado sobre una estera a la puerta de una choza en la isla de Sanchón con un fondo marítimo. El segundo es otra variante que puede verse de modo autónomo respecto del anterior, aunque se advierte cierta continuidad temporal. En este Javier ya ha cerrado los ojos. El número de per-

sonajes es mucho mayor e incluye indígenas y portugueses, además de ángeles en lo alto. El lecho del santo es aquí una pelliza sobre la que reposa con un crucifijo en la mano teniendo al lado en el suelo unos libros, conchas y el rosario. El tercero (Fig. 254) es una copia de la tan repetida estampa de Farjat, inspirada a su vez en el cuadro de Giovanni Battista Gaulli para el noviciado de San Andrés del Quirinal.

Cinco milagros *post mortem* completan el ciclo de la Merced, dos de ellos muy conocidos (el corte del brazo y el P. Mastrilli), y tres algo más raros, no consignados en las hagiografías principales, quizá pertenecientes a tradiciones locales, y de los cuales no tengo más documentación.

La composición del primero, cuya cartela dice «Después de algunos años de la muerte de S. Javier le cortan un brazo para enviar de reliquia a Roma, se resiste el brazo y tiembla tres veces la tierra y mándale el visitador se lo deje cortar; obedece y corre sangre viva del corte con asombro de los que se hallaron presentes», tiene en cuenta el escenario goano de la urna de San Francisco, colocada en un altar de plata y rodeada de lámparas colgantes y candeleros (Fig. 255).

Los motivos y composición podrían inspirarse en un sermón del padre Vieyra, que nos sirve al menos como guía de comprensión de la pintura:

Habiéndose ordenado llevar como reliquia el brazo de San Francisco, sucedió en Goa un espectáculo nunca visto. El lugar que se eligió fue una capilla interior a donde se trasladó el santo cuerpo a título de mayor decencia, para efectuar la separación del brazo; el tiempo el más secreto de la media noche, sin noticia dentro ni fuera de lo que estaba determinado, por temor de que se produjeran tumultos entre la gente, porque sabiéndose, en Goa y toda la India, se pondrían en armas para defender el santo brazo. Los asistentes eran el visitador, el provincial, el preposito y tres consultores de la provincia. El ejecutor un hermano lego, no pareciendo decente que las manos sagradas que ofrecen a Dios el sacrificio inruento de su Hijo se ensangrentasen en el de Javier.

Puestos allí de rodillas todos levantó el ejecutor el brazo del santo, tan natural y flexible como si fuese de un cuerpo que estuviese durmiendo, y yendo a cortarle veis aquí que súbitamente tembló la tierra, la capilla y todos los que en ella estaban.

Volvieron segunda vez a intentar el golpe y no solo el pavimento mas las paredes con segundo temblor pareció que se querían arruinar descajándose las piedras.

¿Quién no se desanimara con la repetición de tal prodigio? Insistiendo pues tercera vez en el mismo intento fue tanto mayor el temblor y estremecimiento que el techo y todo el edificio de aquella grande casa se caía sobre los que estaban en aquella capilla con que todos atónitos se salieron fuera.

Hecha por ellos nueva consulta, cuando parece se había de resolver en ella que se escribiese a Roma, y se representasen los manifestos y prodigiosos indicios con que Dios mostraba que no era servido que el santo cuerpo se dividiese, mas perseverase entero para que su misma entereza fuese un perpetuo testimonio a todo el Oriente de la verdad de la fe que le había predicado, lo que se resolvió fue que tomasen al mismo santo por intercesor contra sí y le pidiesen licencia para la ejecución de lo que eran mandados.

Entraron otra vez todos en la misma capilla y puestos de rodillas habló así uno de los prelados:

—Bienaventurado santo: bien sabéis vos que venimos aquí no tanto por nuestra voluntad cuanto por obediencia de nuestro padre general, y pues en vida fuisteis tan obediente dadnos ahora después de muerto licencia para que podamos ejecutar lo que se nos ordena enviando esta reliquia de vuestro cuerpo que la pide el Sumo Pontífice.

Dijo así, y en oyéndose el nombre del Sumo Pontífice, del Padre General y esta palabra *obediencia* obedeció el santo, obedeció la tierra, obedecieron las paredes, obedeció todo, y el brazo se dejó cortar manando de la herida tanta sangre que llenó un vaso de plata y bañando en él una toalla que para este efecto iba prevenida, la cual después de muchos años llevó el Conde de Linares, Virrey de la India para presentarla al rey don Felipe Cuarto (Vieyra, *Sermones*, t. III, p. 344).

Este curioso prodigio, grabado por Matías de Irala, ilustra un libro de cirugía, la *Anatomía galénico moderna*, compuesta por el doctor don Manuel de Porras (Madrid, Bernardo Peralta, 1716) (Fig. 256).

En el milagro del P. Mastrilli (Fig. 257) se incluye en una pequeña escena del fondo el futuro martirio del jesuita, después de haber sido sanado por San Francisco y haber hecho voto de ir a evangelizar a Oriente en agradecimiento. Como es habitual se integra el cuadro dentro del cuadro, pues fue un retrato de Javier el agente inmediato de la curación junto con una reliquia que sostiene el enfermo en su mano. El texto de la relación del P. Diego Ramírez²⁰⁵, permite iden-

²⁰⁵ Ver el texto completo de la relación en Torres Olleta, 2003, y un fragmento del mismo en el capítulo de fuentes textuales.

tificar con claridad la cajita que sujeta Mastrilli: «Para lo cual se valió también de una reliquia del mismo santo que allí tenía en un relicario, aplicándosela diversas veces a la garganta por toda aquella noche».

Ignoro la fuente del milagro obrado en Baviera en 1738, a que hace referencia la cartela: «En tiempo de una grande carestía socorrió milagrosamente S. Francisco Javier a cinco aldeas en al Baviera en 1738 con una copiosa lluvia de trigo» (Fig. 258).

Excepto por el detalle de los granos de trigo cayendo como una lluvia dorada, y la aparición del santo en el cielo, el cuadro se asemeja a las escenas de labores campesinas en un ambiente idílico de naturaleza humanizada con caminos y aldeas, sin descartar evocaciones de grabados bíblicos de la recogida del maná.

En 1740 se fecha la resurrección de un niño jerezano: «S. Francisco Javier restituyó la vida a d. Joaquín Virrués y Segovia en Jerez de la Frontera cuando estaba ya para enterrarlo siendo niño de poca edad, recobrando el uso de los sentidos poco a poco según le iba tocando el cuerpo una reliquia del santo en el año de 1740» (Fig. 259).

Es una típica escena de milagro *post mortem* con aparición, rasgo que lo diferencia de la resurrección del niño de la Veracruz mejicana, aunque el tema común provoque algunas coincidencias.

El último de los cuadros es una acción bélica de asedio y defensa de una ciudad fortificada, que la cartela identifica como Goa: «En diversas ocasiones intercede S. Javier con Jesucrito y María SS para la liberación de Goa, cercada de un ejército formidable de infieles y consigue la gracia con la derrota total de sus enemigos» (Fig. 260).

Entre nubes y resplandores celestiales aparece el santo con el ángel que le sostiene el sombrero, bordón y azucena, y al lado en un plano más alto la Virgen con el Niño, el cual arroja los rayos destructores contra los atacantes de la ciudad. Lo más relevante de este cuadro me parece precisamente la pintura del recinto fortificado y sus edificios nobles, con plazas y avenidas por las que desfilan las tropas defensoras en batallones ordenados con sus uniformes dieciochescos. El tratamiento de la perspectiva es de cierta ingenuidad, y el estilo de las construcciones una mezcla de estilos pintorescos.

Hay en el Fondo Schurhammer²⁰⁶ una estampa de Klauber que titula «San Francisco Javier liberador y restaurador de Goa» que podría

²⁰⁶ Fondo Scurhammer A. 161.

referirse al mismo acontecimiento. Del mismo grabador es la estampa *B. Pauli epistolae* (Fig. 261) en la que el angelito que sujeta la cortina recuerda bastante al de este cuadro, lo que apunta a la probabilidad de que los artistas quiteños manejaran una biblioteca bien surtida de grabados europeos, en concreto de los Klauber cuya estética vertieron en sus obras.

Este conjunto de pinturas, sin ser obras maestras, ejemplifican bien la técnica de copia y adaptación de imágenes, unas veces conservando el sentido y otras modificándolo según los textos hagiográficos que se deseaba ilustrar y adaptándolo en ocasiones al entorno de producción de la obra. No se trata de hacer cuadros originales sino de hacer llegar la vida de San Francisco Javier a una masa de fieles. Como dice el P. Ceballos:

Lo verdaderamente interesante de estas pinturas es el modo cómo trasladan episodios sucedidos en tiempos muy anteriores y en lugares muy remotos geográfica y culturalmente de América, a los escenarios, costumbres y tradiciones locales de el Ecuador a mediados del siglo XVIII, actualizándolos y acercándolos al pueblo sencillo.

El Bom Jesus de Goa

En la basílica del Bom Jesus de Goa donde se custodia el cuerpo del santo, se guarda también un importante repertorio iconográfico formado por un conjunto de pinturas, relieves y esculturas diseminados por diversos lugares del edificio de la basílica y de la casa profesa adyacente (capilla de la urna funeraria, varias paredes, puerta de la sacristía, galería del patio que comunica la basílica con la casa profesa, hornacina en el atrio, cuadros en escaleras, etc.). Estos bienes son de valor artístico e iconográfico muy desigual. Su estudio resulta complicado, tanto por las dificultades de acceso como por el deterioro que sufren algunos materiales, especialmente las pinturas de la galería de la casa profesa, en las que además se advierten repintes significativos desde que el P. Schurhammer las fotografiara en los años 50.

Me ceñiré en este capítulo a tratar los conjuntos principales que están constituidos por los relieves de la urna con el cuerpo del santo, las pinturas de la capilla y la serie actualmente en la galería del segundo piso en el patio de comunicación entre la basílica y la casa

profesa²⁰⁷. Originalmente la suma de estos grupos alcanzaba no menos de 72 escenas de vida y milagros, de las cuales algunas se han perdido y otras tienen un estado de conservación muy malo.

En estas circunstancias trataré de esbozar el repertorio y añadir algunos comentarios acompañados de reproducciones de los relieves y pinturas más significativos o en mejor estado de conservación.

Las pinturas de la capilla parecen reproducir en parte los relieves de la urna, pero no coinciden totalmente. Tanto los relieves como las pinturas han utilizado algunos grabados de Regnartius. Esta misma fuente parcial sirve al pintor de la serie de la galería, bien de modo directo o a través de las obras de la capilla. Hay pues, ciertas relaciones entre los tres conjuntos, siendo la más estrecha la que se advierte entre los relieves de plata y las pinturas de la capilla, que incluso reproducen la forma hexagonal de algunas placas de la urna.

Sobre la urna proporciona abundante información Cristina Osswald en sus trabajos. El túmulo de plata, ejecutado en 1636-37 fue costado en su mayor parte por Antonio Téllez da Silva, en agradecimiento por su curación. Es obra de artistas indios y reposa sobre una base de mármol y bronce realizada bajo la supervisión del escultor italiano Giovanni Battista Foggini.

La urna de plata tiene treinta y dos relieves con escenas de la vida de Javier, que comentó y fotografió hacia 1950 el P. Schurhammer²⁰⁸. Estos relieves están hechos en placas que se pueden quitar y poner para dejar expuesto a la vista el cuerpo, circunstancia que ha provocado muchos cambios de posición, de manera que actualmente están colocadas sin orden, y además algunas removidas no han vuelto a la urna. La mayoría de los temas de estos relieves son clásicos en la iconografía javeriana, y algunos se toman, como ya he dicho, de estampas de Regnartius; más originales son los milagros de las lámparas de Cotata y la resurrección del hijo de Tomé Cruz, acaecida en 1603:

Para Osswald²⁰⁹ este ciclo de los relieves

²⁰⁷ Agradezco vivamente a Pantaleão Fernandes las fotografías de la serie goana.

²⁰⁸ En el Fondo Schurhammer se pueden ver las fotografías de las placas en los números VI 2089-VI 2121. En Schurhammer, 1965, se incluyen solo veinte fotografías, aunque da la lista completa. Tomo las imágenes de este último trabajo.

²⁰⁹ Osswald, «Aspectos de devoción e iconografía del túmulo de San Francisco Javier en Goa», en prensa. Ver también Osswald, 2005, 2006a.

constituye una de las obras más importantes relacionadas con San Francisco Javier, tanto desde el punto de vista hagiográfico como desde el punto de vista artístico-iconográfico, pues se trata del ciclo más extenso tanto en número de escenas como en la extensión cronológica de la vida de Javier. De este modo la cantidad de escenas proporcionaba a los devotos una panorámica prácticamente completa de la vida del Santo.

El túmulo funerario está exento y a su alrededor las paredes están cubiertas por un artesonado dorado en el que se han embutido pinturas en marcos octogonales y rectangulares. En el techo de la capilla hay pintados cuatro medallones con imágenes de Javier.

Reconoceremos en la simple enunciación los temas que ya hemos visto en numerosas ocasiones anteriores, cuyas fuentes han sido también examinadas. Sigo aquí el orden de las signaturas en el Fondo Schurhammer, añadiendo algunas observaciones que me parecen pertinentes. Las placas de la urna se dedican a :

1. La visión de su hermana Magdalena, según interpreta Schurhammer, quien señala la diferencia con el grabado de Regnartius dedicado a este asunto. Es probable que esta diferencia se deba más bien a que sea otro el motivo en cuestión. No hay en este relieve ningún rasgo característico relativo a tal visión, y sí algunos que hacen pensar en una curación milagrosa o en una buena muerte: la monja en su celda está tendida en cama, en actitud de oración dirigida a un cuadro de San Francisco de peregrino y con aureola de santo. En Regnartius se recoge, con mayor lógica, la figura de Dios, autor de la revelación del futuro de Javier (Fig. 262).

2. Milagro de los cordeles.

3. Milagro de las llagas, en una combinación muy diferente de la de Regnartius. El relieve solo se fija en el enfermo que lleva un báculo de mendigo, y en el santo, sin otros enfermos ni interior de hospital, aunque el fondo hace suponer una sala, en la que se puede ver sobre un dintel el león heráldico de Venecia, lugar en donde se produjo este hecho (Fig. 263).

4. Visión de los trabajos futuros, que Schurhammer denomina «Visión de la cruz» (Fig. 264). Ciertamente que esta profecía de las fatigas misioneras se simboliza a menudo con la imagen de las cruces, pero no en este caso de Goa, en el que no hay ninguna cruz, sino una espada, un arco y flechas, una lanza, una escopeta y una maza, es decir, símbolos todos bélicos. En un grabado que ilustra la edición lis-

boeta (1600) de Lucena, aparecen análogos símbolos (alfanje, lanza, arco y flechas, grilletes, cadenas, maza) para el mismo objeto (Fig. 265).

5. El sueño del etíope.

6. Visión de San Jerónimo.

7. Este relieve lo titula Schurhammer «Tres aventuras camino de Lisboa», sin especificarlas (Fig. 266). Son tres momentos en los que el santo socorre a tres personas en apuros. El primero ha caído en un hondón de nieve atravesando los Alpes y San Francisco lo saca. En la narración del P. García:

Pasando por los Alpes cayó el secretario del embajador en una profundidad llena de nieve; ahogábase en ella sin que ninguno se atreviese a entrar a sacarle, pero llegando el Santo, que venía algo atrás, más solícito de la ajena vida que temeroso de su propia muerte se arrojó dentro y sacando primero al secretario salió después con admiración de todos (García, *Vida y milagros*, p. 24).

Los otros dos son sendos accidentes con caballos. Ya he comentado el percance del criado del embajador Mascareñas, derribado por su montura, que se sitúa en el centro del relieve. El tercero le sucedió a otro criado del embajador. Turselino lo cuenta en un pasaje que menciona también el milagro de la nieve:

Atreviose un criado de los más privados del embajador a pasar el vado de un río a caballo disuadiéndoselo los demás. Viose en extremo peligro porque le llevaba ya la corriente de manera que ni podía rodear el caballo ni hacer más que dejarse ir a la muerte a donde le llevaba la furia del agua. Todos estaban atónitos mirando el peligro, del cual le libró el padre Francisco con su fe y santidad, porque diciendo a los demás que hiciesen oración al Señor, la hizo él con grande fervor y no sin fruto, porque saliendo de repente el criado de lo más profundo del río adonde el agua iba más mansa hizo el caballo pie en la arena, y dándole Dios Nuestro Señor ánimo y los circunstantes voces diciendo a dónde había de ir pasó a la otra parte del río librándose de la muerte por la oración del padre Francisco, como él y todos confesaban después (Turselino, *Vida*, fol. 29r).

8. Curación del P. Simón Rodríguez.

9. Milagro del pozo en Combuturé.

10. Resurrecciones. Varias escenas en distintos planos de lejanía con una ciudad al fondo al borde del mar.

11. Limosna a Jerónimo de Mendoza (Fig. 267).
12. Fuga de los badagas.
13. Bautizos.
14. Don de lenguas.
15. Flagelación en el palmeral de Cananor.
16. Expulsión de demonios.
17. Bilocación (Fig. 268).
18. Milagro del agua dulce.
19. Bautizo de los tres reyes. Este relieve está directamente imitado de un grabado de Regnartius (Fig. 269).
20. Muerte en Sancián.
21. Curación de Antonio Rodríguez. El texto de Francisco de la Torre sirve de buena ilustración para esta imagen, repetida por cierto en las pinturas de la capilla:

Prodigio fue también digno de memoria el que obró en Antonio Rodríguez, que se condujo lleno de esperanza a ver la santa reliquia sin poderla mirar, porque eran candados de su vista espesas sombras de maligno humor. Llegó devoto al arca del santo, adoró su diestra y aplicó a los enfermos ojos los incorruptos dedos, que fueron rayos de sol, desvaneciendo la noche de aquella ceguedad, y restituyéndole enteramente al enfermo la luz. ¡Oh singular grandeza la de nuestro apóstol! Obró con los dedos en unos ciegos ojos Francisco muerto lo propio que Cristo vivo (*El peregrino Atlante*, p. 251).

22. Milagro de las lámparas de Cotata (Fig. 270). Relatado por numerosos hagiógrafos, se cuenta entre los milagros confirmados en la bula de canonización:

acontecía frecuentemente que las lámparas colgadas delante de la imagen del siervo de dios habiendo echado en ellas agua bendita, no de otra manera que si estuvieran llenas de aceite ardían y alumbraban asombrándose también los infieles (*Bula de canonización*, núm. 18).

23. Según Schurhammer este panel (Fig. 271) corresponde a la aparición del santo a Tomás Cruz. El relato más extenso lo encuentro en García:

Tenía Tomás de la Cruz, ciudadano honrado en Travancor, un niño al cual bautizó después de haber nacido, y en el mismo día se le murió.

Trataban de enterrarle y el padre lloraba sin consuelo la muerte de su hijo. Entró un amigo suyo y viendo sus lágrimas le dijo: «¿Por qué lloráis? Encomendad ese niño al santo de Cotata y os le volverá vivo. ¿Por ventura no hará con un cristiano lo que hizo poco ha con una mujer gentil? Aunque a vos os parezca dificultoso al santo todo le es fácil». Alentose el padre con la esperanza que concibió de la resurrección de su hijo y levantando los ojos al cielo le dijo [...] «Volvedme mi hijo que yo os ofrezco una buena limosna para vuestra iglesia y ser siempre vuestro devoto». Bajó luego a mirar a su hijo y vio que movía las pestañas [...] no solamente vivo mas del todo sano. Y no debió Tomás este hijo sola una vez al santo padre sino cuatro, porque tres veces estuvo enfermo de muerte y en invocando al santo recibía salud, porque durmiendo se le parecía en sueños, que veía al santo hincado de rodillas pidiendo a Dios la salud de su hijo (García, *Vida y milagros*, pp. 435-436).

La escena debe de referirse a alguna de las apariciones que siguieron a la resurrección del hijo de Tomé Cruz, que es un joven pero no un recién nacido.

24. Curación del P. Mastrilli (Fig. 272). Merece ser destacada a la cabecera del enfermo la muerte con una saeta quebrada por el poder del santo, y la precisión del gesto sanador de tocar la garganta del agonizante.

25. Milagro del cangrejo.

26. Profecía de la victoria sobre los azenos (Fig. 273). Los tres personajes de espaldas al espectador sentados en un banco, y la disposición del predicar están tomados del grabado de la *Vita* de San Ignacio de Rubens-Barbé (Fig. 274).

27. Levitación en el momento de alzar la hostia.

28. Expulsión de demonios.

29. Resucita a una niña en Kagoshima.

30. Curación de un cojo.

31. Espolique. Otra de las copias directas de Regnartius.

32. Curación de un ciego.

En lo que respecta a las pinturas de la capilla, son de un estilo naif, tanto los lienzos colgados en las paredes como los cuatro medallones del techo. Algunas reproducen los relieves de la urna, y otras remiten directamente a los grabados de Regnartius, sin que pueda siempre localizarse la fuente, que seguramente fue algún otro grabado, como el

del cese de la peste que sigue el modelo del cuadro de Ciro Ferri o la despedida del Paulo III.

El estado de conservación es muy irregular. En el Fondo Schurhammer se pueden ver las fotografías de treinta cuadros que estaban hacia 1950 en la capilla, algunos ya muy deteriorados entonces. Seguiré el esquema adoptado para los relieves, reproduciendo las pinturas que me han sido más asequibles y que se conservan en mejores condiciones.

1. El sueño del indio a hombros (Fig. 276). Pintura que copia el relieve (Fig. 275). El indio parece aquí un niño, que curiosamente tiene las manos en la actitud de rezo. La imagen recuerda a la iconografía de San Cristóbal con el Niño a hombros.

2. Aparición de San Jerónimo.

3. Despedida del papa (Fig. 277).

4. Tres aventuras camino de Lisboa. El pintor hace una interpretación del relieve ya comentado, en un estilo popular, sin gran atención a problemas de perspectiva ni tratamiento escorzado de las figuras, a diferencia del escultor de la urna.

5. Milagro del pozo. En esta ocasión el pintor parte directamente del grabado de Regnartius (ver Fig. 53). La pintura ha sido retocada en algún momento desde que el P. Schurhammer la fotografiara: en el estado actual (Fig. 278) ya no se distingue el pozo que estaba en el ángulo superior derecho, y que identificaba el milagro. Mucho más clara es la escena en la versión del relieve de la urna funeraria (Fig. 279).

6. Resucita a un joven. Tomada la inspiración en Regnartius, al que copia fielmente (Fig. 280, ver Fig. 55).

7. Flagelación en el palmeral. Copiada de la urna de plata.

8. Destrucción de la ciudad de Tolo. La fuente gráfica es Regnartius al que añade algunas figuras más.

9. Despedida de la flota portuguesa. En la ficha del Fondo Schurhammer se identifica la escena como un recibimiento pero a juzgar por otras telas como la de San Roque de Lisboa y sus textos paralelos me inclino a ver aquí el momento en el que el santo bendice a la armada portuguesa y da a besar el crucifijo a sus capitanes.

10. Espolique.

11. Javier ante el rey de Bungo. No tiene correspondencia en la urna. Destaca la riqueza del trono del rey y los rasgos japoneses de los bonzos.

12. Milagro de la bilocación. Repite el de la urna.

13. El milagro del agua dulce. Nueva imitación de la urna, este cuadro es uno de los mejores y mejor conservados de la capilla. Es curioso el simbolismo de los peligros del mar por medio de peces monstruosos y cadáveres de ahogados, alguno de los cuales es devorado por una bestia marina. En ese escenario el santo endulza el agua con el pie mientras los demás beben y sacan agua en vasijas. De nuevo se advierte un tratamiento popular y primitivo según el cual el tamaño de las figuras no obedece a las técnicas de la perspectiva sino a la jerarquía de los protagonistas: el santo es mucho mayor que los demás e incluso mayor que el esquife (Fig. 281).

14. San Francisco escribe de rodillas a San Ignacio. No tiene correspondencia en la urna. Debido al deterioro apenas se ve la pintura.

15. Muerte en Sancián. Diferente de la urna. Acompañan al santo agonizante una figura a la izquierda y dos ángeles a la derecha. Es otra forma de evocar la buena muerte de San Francisco Javier.

16. El cuerpo del santo rompe milagrosamente el peñasco en el mar (Fig. 282).

con ímpetu mayor y conmoción de todo el bajel, sintieron que había dado, no en un arenal, como de antes, sino en un peñasco duro, y arrojando el timón fuera, se había quedado la nave firme y sobre la peña, y combatida de los golpes del mar, esperando por instantes el verla dividida en pedazos y a todos tragados de las ondas. Echose al instante el árbol abajo, pero no sirvió de nada; pasaron a querer alijar cuanto llevaban, para que suspendida sin carga, pudiese nadar; pero púsoseles primero delante la confianza en la prenda que consigo llevaban y fiaron más de su intercesión y amparo, que de sus humanas diligencias.

Corren al venerable depósito, sacan el santo cuerpo y pónenlo descubierto sobre el combés del navío; cercanle de luces y comienzan los ruegos de todos; más con lágrimas que con voces; más con suspiros que con palabras; hablan, piden, ruegan al santo, como si les estuviese oyendo; confían en él, como si fuese el Dios del mar, y de sus peligros, cuando en medio de tanto afecto y de tanta devoción, se sintió debajo del navío un ruido grande, y un extraordinario movimiento de las ondas, a que se siguió al instante el sentirse nadar sin impedimento alguno la nave; y fue que dividido el peñasco en dos mitades, había hecho paso franco y abierto de sí mismo una canal por donde pudiese entrar o salir libremente el bajel (Ortiz, *El príncipe del mar*, p. 170).

El cuerpo incorrupto de Javier destaca por el tamaño y el lugar que ocupa en el cuadro, además de concentrar la mayor brillantez cromática en la casulla y el lecho rojo en el que descansa.

17. Traslado del cuerpo a Goa. Sin correspondencia en la urna. Como todos los de escenas marineras posee una llamativa riqueza de colores, con el barco adornado de banderolas y gallardetes, el sari dorado y rojo de la mujer que toma los pies del santo en un gesto indio de máximo respeto, el pabellón rojo del esquife, la casulla y al fondo la ciudad de Goa amurallada (Fig. 283).

Los protagonistas, de un tamaño mucho mayor que el resto de las figuras, son el santo y la devota. Podría quizá reflejar una interpretación local del milagro de la mujer de Antonio Rodríguez, que narra Bartoli de este modo:

La mujer de Antonio Rodríguez, procurador del rey en Baticala, que estaba enferma desde hacía largo tiempo, cuando tuvo noticia de la llegada el padre Javier concibió la firme esperanza de curarse si podía tener la dicha solamente de verle. Se hizo llevar a bordo y tan pronto como hubo visto el santo cuerpo se encontró perfectamente curada. Quiso tener un pequeña pieza del vestido del que estaba revestido y habiéndolo obtenido lo puso en un relicario con el cual hay que contar también la cantidad de milagros que obra curando enfermedades incurables (*Les miracles*, p. 253).

18. Cura a Antonio Rodríguez. Milagro que prácticamente repite al de la urna (Fig. 284).

19. Devoto jesuita con el cuerpo incorrupto. Parecido al anterior se distingue por ser este devoto un sacerdote y el anterior un caballero (Fig. 285).

20. San Francisco en oración. Prácticamente destruido.

21. San Francisco arrodillado. Como el anterior, muy destruido.

22. Con San Ignacio de Loyola. Los dos jesuitas arrodillados sujetan la insignia de la Compañía de Jesús, llevando sendos manípulos, y en la otra mano un ramo de azucenas. En la parte superior dos ángeles portan palmas y una filacteria en la que se lee «Ad maiorem Dei gloriam».

23. Patrono contra la peste. Es una secuela más del cuadro de Ciro Ferri (Fig. 286).

24. Milagro de las lámparas de Cotata. Imitación directa de la placa de plata (Fig. 287).

25. Curación del hijo de Tomé Cruz. Copia del relieve (Fig. 288).

26. Lo que en la ficha del Fondo Schurhammer se identifica como el milagro del P. Mastrilli, puede corresponder a cualquier otra curación. No se trata en este cuadro de una aparición del santo sino de una presencia real acompañado por dos jesuitas, que visita a un enfermo semi incorporado en el lecho, sin ninguno de los atributos característicos del citado milagro.

27. Varias resurrecciones (Fig. 289); se corresponde con una de las placas (Fig. 290).

A estas pinturas hay que sumar los cuatro medallones del techo que contienen las consolaciones con visión de la Virgen (Fig. 291), San Francisco Javier con los mártires del Japón (Fig. 292), la fuga de los badagas y una escena indeterminada con fondo de tormenta y ángeles cantores entre nubes; Javier lleva sobrepelliz y estola roja.

Las cuatro son versiones populares con ángeles y orlas de raigambre renacentista y añadidos orientales, de plantas y otros adornos en los que predominan los colores vistosos.

Completa el repertorio de ciclos goanos un conjunto de ocho cuadros actualmente colgados en la galería del patio de comunicación entre la iglesia y la casa profesa, de ejecución local, y que interesan más por su valor de testimonio transcultural que por su relevancia iconográfica. Suponen una adaptación de los grabados europeos, con alguna imitación directa de Regnartius, un tanto difuminada (ver Figs. 293-297). Contribuyen a esta neutralización los diversos retoques que han sufrido y que en alguna oportunidad alteran completamente la forma original. Si se compara el milagro del hijo de Tomé Cruz en su estado actual (Fig. 297) con la fotografía de 1952²¹⁰, se ve cómo el personaje con barba (Tomé Cruz, padre del niño sanado) se ha transformado en mujer, lo que rompe la filiación textual de la escena. Igualmente el cuadro que procede del milagro del pozo de Regnartius ha eliminado el pozo, convirtiéndose así en una escena sin localización. Falta también de la colección actual el bautizo de los tres reyes, que al menos en esa fecha estaba con los demás.

²¹⁰ Ver en Fondo Schurhammer.

LAS RELACIONES DE FIESTAS: EL SANTO EN EL ÁMBITO CELEBRATIVO

GENERALIDADES

La presencia de los santos en la sociedad barroca tiene una manifestación privilegiada en la fiesta hagiográfica que ocupa no solo los espacios interiores de las iglesias y lugares de devoción sino que se proyecta hacia el exterior en múltiples celebraciones con diversos niveles de fasto y numerosos medios visuales.

Especial relevancia tuvieron las fiestas de San Ignacio y San Francisco Javier, beatificados en 1609 y 1619 respectivamente, y canonizados en 1622 junto con San Felipe Neri, San Isidro y Santa Teresa de Jesús.

En todo el orbe católico se celebraron estos acontecimientos que venían a confirmar la importancia de la Compañía de Jesús, la cual contribuyó de manera decisiva al desarrollo de las fiestas, explorando las funciones señaladas por Díez Borque¹, de «ostentación, propaganda, exhibición, encaminadas a proporcionar fidelidades», funciones que sin duda conocieron dos vertientes —la política y religiosa— evidenciadas por el gran protagonismo de la nobleza en estos fastos².

Testimonio de estas celebraciones y descripción de sus actos nos ofrecen las relaciones de fiestas que constituyen un verdadero género en la producción textual del barroco³, y que resumen, a veces a modo

¹ Díez Borque, 1986, p. 11.

² Para A. Maravall, 1980, p. 303, los poemas en que se cantan las canonizaciones de los nuevos santos, serían un recurso más del dirigismo político característico de esta cultura («se aprovechan también para glorificar a la monarquía y su orden, que en adelante tendrá en el cielo un valedor más»).

³ Un repertorio de este género ofrece Alenda y Mira, 1903. Acercamientos más recientes en López Poza y Pena Sueiro (1999), Lobato y García (2003), es-

de inventario y otras con gran lujo de detalles, las ceremonias en torno a ciertos grandes acontecimientos, como el nacimiento de príncipes, funerales, entrada de reyes o gobernadores en las ciudades y, en el ámbito religioso, las beatificaciones y canonizaciones mencionadas. Algunas incluyen dedicatorias y preliminares en los que se justifica su publicación, como hace el P. Diogo Marques Salgueiro, en el prólogo de la relación portuguesa referida a la beatificación de San Francisco Javier⁴:

Las fiestas que la Compañía de Jesús hizo en esta ciudad de Lisboa en la beatificación del santo padre Francisco de Javier fueron tan aprobadas por los presentes y tuvieron tal fama entre los ausentes, que me pareció sería agradable a todos que las reuniese en esta breve relación para que los que las vieron recibiesen nuevo gusto cuando volviesen a pasar por la memoria y los que no las vieron por lo menos se restaurase con este retrato de mi tosca pluma la alegría que perdieron al no verlas...

Las más completas son verdaderos libros que dan noticia detallada de todo el conjunto de la fiesta y de cada uno de los actos. Este tipo de relaciones⁵ florecen sobre todo en el siglo XVII:

El siglo XVII señala un extraordinario florecimiento de estas crónicas, que revisten entonces la forma de libros amplios en que se recogen con todo lujo de detalles los pormenores de las fiestas [...] suelen contener un circunstanciado índice de los festejos celebrados, que remite a sendos capítulos en los que cada uno de estos es descrito y comentado pormenorizadamente, y a veces ilustrado con grabados, mediocres en su mayor parte, de los altares y carros procesionales⁶.

pecialmente dedicado a las fiestas cortesanas con observaciones interesantes para nuestros objetivos y una completa bibliografía preparada por Bernardo García en pp. 293-377.

⁴ *Relaçam das festas*, Lisboa, 1621, prólogo al lector; traducción mía. Lo mismo en otros casos de las relaciones portuguesas.

⁵ No me ocupo ahora de la problemática en torno a la definición del género *relación*, porque para mis objetivos todos estos textos tienen importancia documental. Para la discusión sobre el tema ver Infantes, 1996a y López Poza, 1999.

⁶ Ver especialmente el capítulo VII de Portús y Vega, 1998, sobre los grabados en las relaciones de fiestas españolas y Pedraza, 1982, pp. 32-33.

Rara vez hallamos portadas complejas con un programa iconográfico de cierto desarrollo aunque pueden verse algunas como la de Gerona, 1622 (Fig. 298). Se trata de una portada de las llamadas «arquitectónicas» con dos pilastras a los lados con San Ignacio y San Francisco Javier antepuestos, uno con el emblema de la Compañía y el otro con la azucena en las manos. En la parte superior la imagen habitual de Palas con lanza y escudo, que debe ser leída en su vertiente de diosa de las letras, según aclara la imagen de la derecha, mujer joven y hermosa con un violín y la inscripción *poetice*, que atañe a la de *Pallas*: es decir aparece «Palas como poeta», aludiendo al certamen poético⁷. Las dos figuras flanquean el escudo heráldico de los Agullana, debajo del cual se halla, en el centro de la composición, el título y circunstancias referidos a las fiestas.

Descansan los santos sobre plintos adornados con dos emblemas entre los cuales un medallón acoge la imagen del beato Luis Gonzaga. El de la izquierda es una figura tomando con una antorcha fuego del sol. El mote «Igne veni mittere in terram» (*Lucas*, 12, 49) alude ingeniosamente a la etimología de San Ignacio ‘fuego’, encendido en el sol como imagen de Dios. El de la derecha, bajo San Francisco Javier, presenta una trompeta entre nubes sonando sobre la tierra con la inscripción «Unus non sufficit orbis» en alusión a la evangelización de «otro mundo» por el santo. El mismo lema con una *pictura* diferente pero con igual sentido lo encontramos en el emblema LVII de *Ignatius insignium, epigrammatum et elogiorum centuriis expressus*⁸, donde un cohete que sale de un globo prende fuego a otro: así el ardiente Ignacio envía a San Francisco para que inflame un nuevo mundo (Fig. 299).

Como recuerda Pilar Pedraza muy a menudo el relator pondera los adornos de las casas nobiliarias en un ejercicio de «literatura» cortesana, que tendría sus paralelos en los poemas y comedias de mecenazgo. Basta examinar la relación de Gerona, 1622 para advertir el homenaje rendido al principal promotor don Martín de Agullana⁹, entre otros nobles.

Otras relaciones son publicaciones sueltas más breves, que pueden llevar o no pie de imprenta y que tratan someramente de todos los

⁷ Una interpretación ligeramente inexacta de esta inscripción y portada hace Morales, 2006, p. 276.

⁸ *Ignatius insignium, epigrammatum et elogiorum centuriis expressus*, p. 169.

⁹ Ver para este caso significativo Riquer, 1983.

actos o de alguno en concreto. Una peculiar variedad de este tipo es la *Breve relación de las ceremonias...*, de Valencia, 1622¹⁰, que recoge las etapas del proceso de canonización, a las que acompaña de breves epítomes (aproximadamente una página cada uno) de las vidas de los cinco santos.

Distinto tipo es el de algunos textos muy reducidos con el título de *carta* que dan noticia puntual de algún evento, como son la *Carta de cómo el conde de Monterrey desembarcó en Civita Vieja*, 1622, o la *Copia de unas cartas de los padres de la Compañía de Jesús*, 1622, que describen respectivamente¹¹ la entrada del conde de Monterrey y su séquito en Roma para asistir a la ceremonia de canonización de los cinco santos mencionados, o de lo sucedido en Roma en las mismas, «con dos insignes milagros que sucedieron en el mismo tiempo de su canonización a intercesión de los dos gloriosos santos San Ignacio y San Francisco Javier».

La mayoría de estos textos se limitan a la descripción verbal de los sucesos, adornos, y exhibiciones, pero nos permiten imaginar sus dimensiones plásticas e iconográficas. En algunas ocasiones hallamos grabados que recrean los carros y arquitecturas efímeras como sucede con el lujoso volumen de De la Torre Farfán *Fiestas de la santa Iglesia metropolitana y patriarcal de Sevilla...*, en celebración del nuevo culto del rey San Fernando publicado en 1671 con grandes láminas de Matías Arteaga, y en lo que se refiere a San Francisco Javier con el volumen *Sacra atque hilaria mussipontana ob relatos a Gregorio XV...*, relación del padre Louis Wapy¹² publicada en Pont-à-Mousson por Sébastien Cramoisy (1623), en doble versión francesa y latina, con ilustraciones del grabador Jean Appier Hanzelet, y que recoge las fiestas organizadas por el colegio de la Compañía de Jesús en 1622 (Fig. 300).

En esta relación se percibe, como apunta Choné, la unión de la écfrasis o descripción de objetos visibles y la narración, que resulta característica del género:

¹⁰ Biblioteca Nacional de Madrid, signatura V. E. / 20-52, publicada por Crisóstomo Gárriz.

¹¹ Manejo los ejemplares conservados en la Real Academia de la Historia de Madrid con las signaturas 9/3691(83), y 9/3666(12) procedentes de la Colección Jesuitas.

¹² Para esta relación ver Choné, 1991, pp. 436 y ss.

Leur propos est de «mettre sous les yeux» les séquences figuratives et symboliques de la fête ainsi que sa dimension événementielle¹³.

Las dimensiones simbólicas explicadas por el texto se completan con grabados como el del asedio al castillo de las virtudes y otros, aunque también se incluyen ilustraciones de valor más «documental» como el del patio, en cuyo centro, sin embargo, se erige el simbólico obelisco y los estandartes y emblemas de la Compañía, según comentaré más adelante.

Junto a esta relación, que reviste particular interés, manejaré para mis observaciones un repertorio de una veintena, fundamentalmente del ámbito hispánico. Sin duda el corpus podría haber sido mucho más amplio¹⁴, pero creo que no mucho más significativo. No trato de analizar exhaustivamente este género de relaciones sino de extraer una serie de elementos que me parecen relevantes en la producción y recepción de la imagen de San Francisco Javier.

LA ESTRUCTURA DE LA FIESTA HAGIOGRÁFICA

Noticia y proclamación

La estructura de la fiesta hagiográfica —con muchos detalles comunes con otros actos festivos barrocos— está sumamente codificada¹⁵, aunque puede revestir mayor o menor pompa según las ciudades y la disponibilidad de medios. Muchos elementos (fuegos artificiales, músicas, volteo de campanas, procesiones, sermones...) se reiteran en los distintos días de su duración; otros, como el acto de la proclamación y el cartel general de los actos, son únicos.

Tras la llegada de la «feliz noticia» del decreto de la beatificación o canonización, se produce generalmente la manifestación de júbilo:

¹³ Choné, 1991, p. 437.

¹⁴ Ver Sommervogel, 1960. Utilizo generalmente como abreviatura la referencia a la ciudad a que corresponde la fiesta, y la fecha. Ver para detalles completos la bibliografía.

¹⁵ Para una aproximación elemental a la estructura de fiestas jesuitas en honor de San Ignacio, válida también para el caso de San Francisco Javier, ver Martín González, 1991.

canto de un *Te Deum* y acción de gracias, repique de campanas, estallido de fuegos artificiales, música de tambores y chirimías...

Cuando llega a Lisboa la noticia de la beatificación de San Francisco Javier los jesuitas pueblan de luminarias sus edificios mientras repican las campanas y suenan las chirimías en la ciudad, respondidas desde el mar por las salvas de los galeones de la India. En la misma ciudad dos años más tarde llega la noticia de la canonización el catorce de abril, recibéndose «con notable aplauso [...] festejada con repique general de todas las campanas de la catedral y monasterios, y parroquias, y con luminarias que se pusieron en las cuatro casas que la Compañía tiene en la ciudad y en las de los otros religiosos y en muchas casas particulares de personas ilustres» (Lisboa, 1622, fols. 1v-2r).

Monforte pondera la impaciencia de los padres de la Compañía cuando reciben la noticia a las diez de la noche del seis de abril y deben esperar al día siguiente para sus «mil regocijadas demostraciones del gusto» (Monforte, fol. 3r). A las cuatro de la mañana comenzaron los repiques de campanas y adornos del colegio.

Estas celebraciones de la nueva, que pueden durar hasta tres días, son una especie de bosquejo de las fiestas propiamente dichas. En la isla de Madeira:

Llegó la dichosa nueva de estas canonizaciones al colegio de Funchal a 24 de mayo de 1622 [...] asignáronse los tres días siguientes para la demostración de esta alegre nueva, mil banderas y gallardetes se colocaron por las ventanas del colegio de la Compañía y de toda la ciudad. Comenzaron a doblar las campanas con repiques y en las noches de estos tres días ardió toda la ciudad con luminarias, hachas, antorchas y blandones [...] en el colegio había muchas luminarias de varios colores, se lanzaron cantidad de foguetes y ruedas de fuego. Y sin mandar recado a las feligresías del campo aparecieron de noche de repente, cuando la ciudad se descubre con innumerables fuegos, [...] los estudiantes salieron estos días con sus alardes e hicieran mucho más... (fol. 188r-v).

Para organizar las fiestas se solicita la colaboración de las religiones, autoridades eclesiásticas y civiles, y personas representativas de la ciudad. Para la ejecución de las fiestas se nombran *diputados* o *comisarios* y por medio de pregones se pide la colaboración de la ciudad. En Málaga

Salió el tambor mayor con cinco cajas y echó bando por toda la ciudad que a la noche pusiesen luminarias y al día siguiente colgasen las calles por donde había de guiarse la procesión (Málaga, 1622).

Aunque en esta ciudad no se pudo convencer a los Mercedarios que no acudieron «por no concurrir con los Trinitarios con quien traen aquí pleito sobre la antigüedad»¹⁶.

En Lisboa¹⁷ se convoca a los señores gobernadores y demás personas ilustres a quienes se da en primer lugar la noticia. Luego se pidió a todas las órdenes religiosas de la ciudad su colaboración. En Coimbra se comunicó

con avisos particulares a las personas más ilustres de la ciudad y a sus regidores, a los señores inquisidores y a todos los monasterios y casas de religiosos y religiosas y en fin con repiques de campanas, luminarias, chirimías y otros avisos a todo el pueblo (Coimbra, 1622, fol. 51r-v).

Sobre estas personalidades de la ciudad recaerá buena parte del gasto de los festejos: ya se ha mencionado, la aportación de don Martín de Agullana que «tiró la barra más que nadie», para las fiestas de Gerona, pero no fue la única, pues la fiesta del domingo corrió a cuenta de don Alejos de Marimón, gobernador del principado, y la del lunes la tomó a su cargo la señora Artemisa Sanso «la cual también empleó su industria y riqueza en disfrutar la imagen de San Francisco Javier» (Gerona, 1622, fol. 8v).

Desde el rey a los particulares pasando por los reinos todos contribuyen:

Muchos caballeros navarros que hay en esta corte acordaron nacionalmente de celebrar el último día de la fiesta, entre los cuales se señaló más el secretario Tomás de Angulo tomando a su cargo el gasto y costa della en lo cual se mostró tan liberal como devoto del santo y de su religión la Compañía (Madrid, 1619, fol. 11r).

¹⁶ Tampoco asistieron los Dominicos aunque en este caso el relator no explica las razones.

¹⁷ Ver Osswald, 2006b, quien hace una síntesis de lo que fueron estas fiestas atendiendo especialmente a la relación Compañía de Jesús-Portugal.

En Madeira acudieron por propia iniciativa muchos hidalgos y ciudadanos a los padres jesuitas ofreciéndose a preparar la fiesta, y llegaron a decir que «venderían las capas si fuese necesario», y en Évora en «el ornato de las calles principales por donde la procesión había de pasar tomaron los vecinos dellas tanto a su costa que se hicieron competencia» (Évora, 1622, fol. 90v).

Hay que observar que en estas celebraciones nada se deja al azar y aunque los cronistas insisten en la buena disposición de todos los religiosos para participar, también recuerdan que en Lisboa el arzobispo Miguel de Castro convidó «en virtud de santa obediencia y so pena de excomunión mayor», a todos los clérigos a acompañar el día 31 de julio con sus sobrepellices la procesión desde la catedral a la casa profesa de San Roque; la misma advertencia se hizo en Toledo aunque aquí se alzó esta censura el día anterior.

La disposición y desarrollo de los actos estaban bien delimitados por los responsables. El decreto que llegó a Lima desde la metrópoli¹⁸ regulaba la distribución de los días de esta manera: el primero será de exaltación común de los cuatro nuevos santos españoles, el segundo y tercero se dedicará a San Isidro por ser patrón de Madrid, los cuatro siguientes a los dos jesuitas, y el octavo y noveno a Santa Teresa, «pues la Iglesia da el lugar primero a los varones». El mismo orden habría de seguirse en la procesión.

Una vez que la comisión organizadora ha diseñado el desarrollo de las fiestas se procede a proclamarlas mediante pregones, carteles e incluso procesiones solemnes que constituyen una primera manifestación pública. Así, en Gerona

Para publicación de la fiesta se aprestó un lucido acompañamiento y paseo en que fuese la Compañía pregonando su dicha y triunfo de tres hijos (Gerona, 1622, 2v).

Esta procesión, como en otras ocasiones, iba precedida por la alegoría de la Fama seguida por el prefecto de la congregación de estudiantes que llevaba un estandarte a dos haces con las figuras de San Ignacio con la cruz de patriarca y de San Francisco Javier con la azucena en las manos:

¹⁸ *Decreto que envió su majestad ordenado a disponer las fiestas de las celebraciones de los cuatro gloriosos santos españoles que su santidad ha canonizado* incluido en Lima, 1622.

Llevaban la delantera dos cajas a son de marchar y dos juegos, uno de trompetas y otro de menestrales, en un vistoso carro vestido de hiedra y arrayán, bovedado de arcos tejidos de la misma amenidad. Seguía después caballera en un airoso palafren la Fama vestida y tocada galana y ricamente. Su cabeza adornaban hermosas garzotas, sus espaldas graciosos volantes, sus hombros pintadas alas, y sus manos una clara bocina prendida en el brazo con banda colorada que aplicada a sus labios descubriría quién era aquel hermoso monstruo. (Gerona, 1622, fols. 2-3).

Le seguía un carro triunfal tirado por bueyes:

Salpicados por todo el cuerpo de copos de algodón y fluecos de varios colores, los cuernos plateados y los cerviguillos coronados de guirnalda de diversas flores.

En el carro se representaba la Tierra. Las cuatro partes del mundo iban sentadas cada una con sus trajes y atributos. La Compañía salía en forma de un niño, imitando en el traje a Palas, diosa de las armas y ciencias:

Empuñaba en la diestra un lanzón plateado y con la siniestra embrazaban un proporcionado escudo en cuyo campo se veía la cabeza de la Hereja brotando culebras enlazadas en figura de Medusa (fol. 3v).

Un elemento central en la proclamación de los actos eran los carteles que se colocaban en lugares públicos y concurridos como una fachada, un mástil o un mayo levantado para la ocasión. En la descripción de las fiestas de Villaviciosa (1622, fol. 147v), se pondera el mástil de 120 palmos de alto, a modo de obelisco de jaspe en cuyo torno iba enroscada una cinta roja, rematado por una esfera y un estandarte de dos puntas, pintadas de varios colores, sobre las cuales estaban los retratos de San Ignacio y San Francisco: este llevaba en la mano izquierda los evangelios, como apóstol de la India, y en la derecha un ramo de azucenas. Una letra explicaba por qué los santos se pintaron fuera de la esfera: «Hos toto non capit orbe esphera suo»¹⁹.

El soporte de los carteles es también variado. La relación de Oporto dedica su capítulo segundo entero al cartel que se hizo para las fies-

¹⁹ Ver también el ejemplo de Coimbra, 1622, fol. 51v.

tas y a las circunstancias de su publicación. Una vez decidida la elaboración de un cartel, para que «con mayor facilidad se pudiesen estos carteles publicar» se mandó la impresión de cierta cantidad en grandes hojas de papel, lo que facilitó su difusión. En Toledo se eligió un raso pajizo, guarnecido de franjas de oro; en Gerona tafetán orlado de oro; en Madrid raso blanco bordado que se colocó sobre ricos tapices en el Palacio y Plaza Mayor.

Los carteles eran de diversos tipos; los principales contenían la programación general y desarrollaban el programa de los actos con sus horarios, convocando también los certámenes y sus premios. En Villaviciosa, 1622, se fijó con mucha solemnidad un cartel en el que se detallaba el día en el que habían de comenzar las fiestas, el orden que se había de tener en ellas, las calles por donde había de pasar la procesión, etc. (fol. 148r).

Otros se referían específicamente a los certámenes poéticos o a ciertos juegos como los torneos convocados en las ciudades portuguesas de Braga y Oporto por medio de carteles al estilo de las novelas de caballerías:

Los caballeros fuertes y devotos de San Francisco Javier, Prasildo y Manidoro, por ser tan manifiesto y conocido su valor y amor al dicho santo y por la honra de su patria en la fiesta, que los padres de la Compañía hacen en la insigne e invencible y siempre leal ciudad de Braga, Primaz de las Españas, sustentarán un torneo contra todos los caballeros del mundo a quien tienen desafiados a tres golpes de lanza y tres golpes de espada señalando para este efecto el campo de Santiago donde se presentarán al filo del medio día 7 de agosto de 622 (Braga, 1622, fol. 133v)²⁰.

²⁰ En el cartel de Oporto otros dos caballeros, de nombre curiosamente parecido a los de Braga se obligan a mantener la defensa de los santos y la primacía del reino lusitano: «Los invencibles caballeros Brasilindo y Manidoro, del esclarecido reino lusitano, después de tener vencidos a los filos de sus espadas y puesto debajo de sus pies la soberbia de sus enemigos haciéndoles confesar, hasta dentro de sus propias ciudades, que toda otra nación quedaba detrás en valor a la portuguesa. Ahora de nuevo por no estar ocioso su valor (vicio que sobre todos los otros abominan) y para mostrar la generosidad de sus corazones y esfuerzo de su brazo desafían a todos los caballeros del mundo (que todo él es poco para oponerse a su ira y saña) por la honra de su patria queriendo sustentar lo contrario a tres botes de lanza y cinco golpes de espada» (Oporto, 1622, cap.VII).

Los carteles referidos a los certámenes poéticos²¹ precisaban los motivos de obligado tratamiento y los premios de los vencedores. Por poner solo un ejemplo de los muchos posibles, el de Oporto, 1622, concedía un corte de seda y unas medias pavonadas a los dos mejores poemas que ponderasen la humildad de San Francisco Javier tratando el episodio en el que se hizo lacayo de un japonés, glosando la letra

¿Es bien que un japon holgando
se vaya a caballo, y vos
que sois legado de Dios
vais a pie y trabajando?

Rasgo de humildad del santo tratado en distintas oportunidades como en unos azulejos portugueses del Hospital de Arroio de Lisboa (Fig. 301).

Los certámenes y sus carteles tienen desde luego, importancia en la iconografía javeriana: además de proyectar la imagen del santo en las poesías, en ocasiones se otorgaban como premios retratos de San Francisco, que adornaban los mismos carteles. El de Madrid que describe Monforte²² consistía en

Una hermosa lámina que corría todo el ancho de un pliego de marca mayor y en medio sobre un mundo San Ignacio y San Francisco Javier triunfando de él [...] ceñía al mundo esta letra: «Quam pulcri sunt super montes pedes evangelizantium pacem». Con las dos manos tenían el cielo a manera de ejes sobre quien se voltea. En las otras dos San Ignacio un Jesús y San Francisco unas azucenas. Coronaba el escudo esta letra 1 *Regum*, 2 «Domini sunt cardines terrae», dando a entender que eran polos sobre quien el cielo de la Iglesia rige y gobierna con soberanas influencias los dos mundos [...] a los dos lados pendientes de unos ángeles que estribaban sobre unos sátiros, estaban a la mano derecha las armas imperiales de la serenísima emperatriz doña María fundadora, con más que real liberalidad deste su imperial colegio y a la izquierda las de su majestad del rey nuestro Señor (Monforte, fol. 4r-v).

²¹ Ver Egido, 1984, con reproducción facsimilar de un cartel.

²² Según Portús y Vega, 1998, p. 270, el autor del cartel sería el propio Monforte (seudónimo del P. Chirino de Salazar) autor de la relación.

Las fiestas toledanas se publican en un «curioso cartel» con una alegoría de la Compañía de Jesús en forma de una hermosa y venerable matrona, con Jesús en el pecho y junto a él dos niños trabados a semejanza de Cástor y Pólux (fol. 2v).

El pregón y colocación del cartel era ya en sí una fiesta que se hacía con todo el esplendor posible y solían participar jóvenes nobles y estudiantes de los colegios y universidades de la Compañía. En Évora:

Domingo, 12 de junio, de las tres a las cuatro salió del patio de la Universidad el acompañamiento del cartel que se había de fijar en la plaza y puerta de la misma universidad. En primer lugar iban atabales y fólías, le seguía una compañía de soldados con su capitán, bandera y tambor, que en el ornato aventajaban a los alardes pasados, porque estos se vistieron escogiendo los mejores vestidos de todo Alentejo, que estaban juntos para lo que adelante se dirá. Seguían treinta a caballo en parejas vestidos a la cortesana, [...] los jaeces de los caballos no desdecían de los caballeros [...] en medio de las dos filas se levantaba el mástil muy enramado en el remate dos esferas tejidas de algodón y oro, de la última salía un pendón y en él en letras de oro el santísimo nombre de Jesús. En la plaza estaba la mayor parte de la nobleza de la ciudad y el pueblo, que con alborozo esperaban lo que la fama venía divulgando, y fue así que llegando el acompañamiento a la plaza fue tan grande el aplauso con que todos lo recibieron que bien mostraron el contento y satisfacción que de ello tenían. Dieron primero vuelta a la plaza dando vista a lo mucho que en sí llevaban, y luego con grandes vivas y salvas de arcabucería al son de atabales, trompetas y tambores se levantó el mástil y apeándose uno de los caballeros que llevaba el cartel lo fijo en él y se volvió a por el caballo y luego las treinta parejas hicieron campo (Évora, 1622, fols. 78v-79r).

A partir de esta proclamación de las fiestas comenzaban los preparativos de duración variable hasta que se podía llevar a la práctica el programa proyectado, cuyos principales aspectos típicos comentaré en lo que sigue.

Actos litúrgicos: lo espiritual

El centro de las fiestas lo constituyen los actos litúrgicos, generalmente iniciados con un *Te Deum* o acción de gracias, seguido de las vísperas solemnes, que es el modo reseñado en Puebla, 1622:

Y al punto que nos encontramos entonó con escogidísima música la capilla el *Te Deum laudamus* [...] puestos los santos en el altar mayor los señores del cabildo nos dieron el coro; cantáronse unas muy solemnes vísperas con ingeniosos motetes y villancicos, todo lo cual dicen los mismos prebendados no haber oído cosa semejante ni visto el gentío que a ellas concurrió (p. 552).

Es frecuente que se pondere lo extraordinario del acto, la curiosidad de la música y lo ingenioso de las letras de los cánticos, compuestos para la ocasión, según se ha visto en Puebla y en otros casos como el de Toledo, 1622:

Cantáronse a varios coros uno de sacabuches y bajones y cornetas, otro del órgano con voces duplicadas otros dos del resto de la capilla y remataron con un curioso villancico de nuestros dos santos padres, toda música nueva y curiosa (fol. 4r).

A lo largo de las fiestas se suceden las funciones solemnes de vísperas y misas celebradas y concelebradas por autoridades eclesiásticas, padres de la Compañía, religiosos de otras órdenes, con sermones predicados por los oradores más notables. En Lisboa el domingo 31 de julio en la iglesia de San Roque

a la hora pertinente comenzó la misa de pontifical que celebró el señor obispo, Inquisidor General don Fernando Martín Mascareñas con grande solemnidad y majestad y con singular música de voces e instrumentos [...] predicó el sermón don Diogo Lobo, maestrescuela de la catedral de Miranda y diputado general de Santo Oficio, en que mostró gran doctrina y erudición así como su afecto y devoción a los gloriosos santos y a la Compañía (Lisboa, 1622, fol. 7v-r).

El capítulo cuarto de esta relación de Lisboa constituye un detallado programa de las funciones religiosas del octavario, según una descripción sistemática referida al lugar, orden religiosa, los celebrantes y predicadores.

En algunas cartas de jesuitas se cuentan las ceremonias de la canonización en Roma con toda la corte pontificia. El Papa llegó a San Pedro en silla gestatoria vestido de pontifical en procesión solemne con los guiones de los santos (el padre general portaba el guión de los santos jesuitas), seguido de más de cincuenta obispos y arzobispos,

con todos los cardenales que se hallaron en Roma, vestidos de pontifical. Cantadas las letanías y respondidos los requerimientos rituales se proclamó la canonización culminada con la misa gregoriana. En el ofertorio el general de la Compañía ofreció al Papa por cada uno de los santos «dos pipoticos de vino dorados, dos panes plateados y tres canastillos cubiertos con una red de oro y plata, en el uno dos palomas blancas, en otro dos tórtolas y en tercero muchos pajarillos a los cuales todos rompiendo las redes se les dio libertad, y salieron cantando, regocijando grandemente a todos poniéndose por las cornijas del teatro y iglesia cantando casi toda la misa»²³.

Igualmente solemnes fueron los actos en el Gesù el quince de marzo. Dijo misa de pontifical un patriarca y predicó el general de la Compañía asistiendo «veinticuatro cardenales, muchos arzobispos, obispos, prelados y religiosos de todas órdenes y pueblo infinito». Acudieron ese día tantos sacerdotes a decir misa en el Gesù que algunos jesuitas tuvieron que ir a decir la en otra parte. Por la tarde acudió el Papa para orar en los altares de San Ignacio y San Francisco Javier sobre los que estaban las reliquias de los santos: la cabeza de San Ignacio y el brazo y mano de San Francisco en sus relicarios de plata (*Copia de unas cartas*).

Uno de los momentos nucleares de las ceremonias religiosas es el sermón, cuya importancia en el marco del desarrollo general de la oratoria sagrada ha sido valorada en páginas anteriores. Aquí me limitaré a apuntar algunos datos relativos a su papel en el desarrollo de la fiesta. Se puede deducir su protagonismo del hecho de que aparezcan incluso en los carteles de la programación general, como en Madrid, 1619, donde se mencionan todos los predicadores y su pertenencia a las órdenes religiosas según los sucesivos días de la fiesta:

El domingo predicará fray Gregorio de Pedrosa de la orden de San Jerónimo, predicador de su majestad.

El lunes predicará el P. fray Juan de Lerma, predicador de la orden de Santo Domingo.

El martes predicará el P. maestro fray Ambrosio Machín, general de la orden de Nuestra Señora de la Merced.

El miércoles predicará el P. maestro fray Félix Hortensio Palavicino, provincial de la orden de la Santísima Trinidad y predicador de su majestad.

²³ *Copia de unas cartas de los padres de la Compañía de Jesús fechas en Roma a 21 de marzo...*

Y así sucesivamente (Madrid, 1619, fol. 2r).

Todas estas funciones religiosas se desenvuelven en lo que podemos llamar el *espacio interior* de las iglesias y edificios sacros, que se adornan y disponen como verdaderos escenarios repletos de una decoración exuberante de colgaduras, tapices, cirios, relicarios, flores y, lo que más me interesa subrayar a efectos iconográficos, cuadros e imágenes de bulto.

La descripción de México, 1622 permite imaginar el efecto general que hacía la iglesia de la casa profesa:

Adornose toda de varios cuadros entre los cuales se pusieron todos los mártires y hombres insignes de la Compañía en los pilares, todos los santos beatificados en cuadros de a tres varas de alto y los cuadros de San Ignacio y San Javier con muy ricos baldaquines con caídas de tela. Había en contorno de la iglesia tres órdenes de cuadros sin las láminas²⁴ que hacían orden distinto con relicarios grandes de plata y oro escarchado [...] el retablo, que es de los mejores que hay en esta tierra, se adornó todo de luces y candeleros de plata y muchos Niños Jesús y ramilleteros de plata, de flores contrahechas de seda, oro y plata y muchos relicarios [...] estaban delante del altar al lado del Evangelio y Epístola otros dos altares [...] sobre los cuales estaban los dos santos Ignacio y San Javier con manto y sotana de terciopelo negro y el San Javier con una loba de terciopelo negro con diademas en la cabeza [...] eran tantas las joyas y riqueza que tenían encima que parecía imposible poder contar y así se pesaron los vestidos y diademas y se halló que pesaban catorce arrobas las joyas y oro que llevaban... (p. 516).

Con frecuencia tapices y colgaduras son cedidos por los nobles e incluso por el rey, que prestó de su tesoro para el adorno de la iglesia de San Roque los famosos tapices de Túnez²⁵:

con los más ricos paños que tiene el rey en su tesoro, como son los que llaman de Túnez, por tener dibujada la célebre batalla [...] También

²⁴ Se entiende, además de las láminas.

²⁵ Esta serie de tapices denominada «La conquista de Túnez» obra de Bermeyen y Pannemaker, encargada en 1535 por María de Hungría fue elemento importante en la configuración de la imagen triunfal de Carlos V. Ver K. Brandi, 1939, p. 363. Los mismos tapices usaron los carmelitas en las fiestas del patronato de Santa Teresa de 1627. Ver *Relación sencilla y fiel*, fol. 5v.

se armaron los paños de Rómulo y los de la vida de Cristo nuestro Señor, que son piezas de igual fama y valor. Estas y otras muchas cosas se dieron del tesoro real, por una orden que su majestad mandó de Madrid (Lisboa, 1621, fol. 1v).

Los pasajes relativos a este tema constituyen un componente fijo de las relaciones y podrían acumularse en gran cantidad. Citaré algunos más por su curiosidad o dimensiones significativas.

Podríamos recordar en primer lugar el despliegue romano de San Pedro y del Gesù.

En las ceremonias de canonización de San Pedro se colgaron pinturas y estandartes y se colocó un teatro muy suntuoso del que no dan muchos detalles las cartas de los padres de la Compañía. Algunos más, aunque tampoco demasiados, hallamos en dos relaciones de Giovanni Bricci²⁶ que describen los actos de la ceremonia de canonización y las procesiones. Pondera el relator el gran teatro que se dispuso bajo la cúpula de San Pedro con sus gradas, escalinatas y sitiales, pilastras y columnas y las cuarenta y una pinturas de la vida y milagros de San Isidoro, que lista detalladamente una por una, correspondientes a virtudes relevantes del santo. El arquitecto Paolo Guidotti Borghese fue el autor de este aparato, del cual se conserva testimonio gráfico en el *Theatrum Isidoris*²⁷.

La primera relación de Bricci se detiene fundamentalmente en los ritos de la canonización, proclamaciones papales, oraciones, himnos, etc. La segunda relación describe la procesión con todos sus participantes, estandartes y adornos. Lo más importante de este texto es la referencia a las pinturas que se colocaron en la iglesia del Gesù y en su fachada relativas «a la vida de San Ignacio y San Francisco Javier con sus cartelas», que habitualmente se vienen considerando la fuente de la serie grabada de Regnartius, aunque como he señalado en mi comentario de dicha serie hay ciertos problemas al respecto.

En el altar de San Ignacio del Gesù se puso un cuadro del fundador y enfrente otro de San Francisco en un altar efímero con columnas y capiteles de columnas jaspeadas para hacer correspondencia con los mármoles del altar ignaciano. Los testeros y lados de ambos

²⁶ Ver Tacchi Venturi, 1922, pp. 50-72.

²⁷ Ver para estos aparatos Fagiolo, ed., 1985.

altares se cubrieron de lienzos y en ellos pintados algunos milagros y episodios de las vidas de los santos,

Y en todo lo restante de la iglesia se pusieron otros cuadros de los dichos pasos y milagros pintados en lienzo tocando a cada santo la mitad della, que estaba toda muy bien adornada con colgaduras de brocado y telas finas y en el friso que corresponde al remate del altar mayor debajo de la cornija que ciñe toda la iglesia se pusieron los mártires de nuestra Compañía y jesuses pintados alternativamente [...] encima de la dicha cornija se pusieron veinticuatro estatuas de estuque a trechos y entre ellas muchos candeleros como blandoncillos pintados y estatuas y candeleros con sus cirios grandes encendidos que pasaron de ciento y este es el adorno interior de la iglesia (*Copia de unas cartas de los padres de la Compañía de Jesús fechas en Roma*).

Otro interesante altar efímero del que se conserva testimonio grabado es el levantado en el altar mayor del colegio de Pont-à-Mousson (Fig. 302), magnífico aparato, admirable a los ojos según el relator de *Sacra atque hilaria mussipontana*²⁸, cuya descripción latina parafraseo y resumo. En el centro de este altar un cuadro reúne a los dos santos arrodillados sobre una nube adorando a un Niño Jesús. Según Wapy San Ignacio llevaba en la mano derecha llamas ardientes y San Francisco Javier en la izquierda un ramo de azucenas, detalles estos que no se aprecian en el grabado. En el friso la inscripción «Non nobis sed nomine tuo», ha de entenderse en un doble sentido referido a los honores de la tierra y del cielo. A los lados en dos cuadros de Estanislao de Kostka y Luis Gonzaga de rodillas en nubes resplandecientes acompañados por los mártires jesuitas. Corona el altar la imagen de Dios Padre entre luminosos rayos y rodeado de ángeles. El grabado refleja otros detalles heráldicos, inscripciones, balaustradas y multitud de ángeles, pero no puede hacer justicia a la visión real que incluía muchos elementos mencionados en la relación y no recogidos por el grabador, entre otros, claro, el colorido, al que la descripción está bien atenta, precisando el color blanco y de fuego de los querubines («dichromate picti albo-flammei cherubini»), o los coros angélicos «cereo colore», y los brillos de la plata y el oro, etc.

²⁸ *Sacra atque hilaria mussipontana*, pp. 5 y ss.

Episodios de la vida de San Francisco, como las famosas consolaciones, el crucifijo devuelto por un cangrejo, la conversión del rey de Bungo, y otros muchos, figuraban en las fiestas de Poitiers, junto con semejantes de San Ignacio en más de cincuenta cuadros al óleo (Poitiers, 1622, p. 27); ciento cuarenta óleos menciona por su parte la relación de La Flèche (1622, p. 5).

La proliferación de imágenes y cuadros contribuiría sin duda a la popularización de la iconografía de los santos, añadiendo además la impactante suntuosidad en el vestido²⁹ que no se mantendrá en la misma medida en las tallas que permanecerán en las iglesias para el culto. La figura de San Francisco que se puso en la casa de Probación de la calle Fuencarral durante las fiestas de beatificación iba con sobrepelliz y estola, la sotana estrellada de oro, con un dosel de tela y «labor peregrina de la China» a las espaldas, acompañado de muchas piezas ricas de plata, relicarios, ramilletes y mucha cera (Madrid, 1619, fol. 6r).

En Madrid en el Colegio Imperial, 1622:

eran las imágenes de la estatura natural de un hombre, manos y rostro, muy al propio encarnados, manteo y sotana de terciopelo negro, tan bien bordado que si dijere que es de las cosas primas que hay en esta materia estaré más cerca de quedar corto que de pasar a encarecimiento. El manteo y sotana [...] adornaba el de San Francisco unas efes de oro partidas con un bastoncillo que airosamente las cortaba, sembrado todo el de estrellas de plata. Las diademas de los santos más son para contempladas despacio (si es que dan lugar a los ojos sus reflejos) que para pintadas brevemente. Era el campo blanco todo de perlas muy finas y muy iguales bordado de diamantes tan bien ajustadas las piezas que parecía se habían hecho para aquella ocasión [...] coronaban toda la diadema deciocho botones de diamantes. En la mano derecha tenía un Jesús San Ignacio cercado todo de rayos, fijos los ojos en él, como de ordinario le pintan, de muy grande precio. Por una parte el Jesús era de diamantes en campo de perlas y por la otra el revés Jesús de perlas y el campo de diamantes, los rayos todos de diamantes [...] San Francisco Javier tenía en la mano derecha una ramo de azucenas que si no oscureció con su arte todo lo demás dejó más satisfecha la vista de los más curiosos: lo verde del

²⁹ El vestido constituye en el barroco un ejemplo de lo que Maravall llama «recursos de acción psicológica sobre la sociedad barroca», en la línea de la ostentación. Ver Maravall, 1980, pp. 419 y ss.

ramo estaba compuesto de fina esmeralda; lo blanco de las azucenas de perlas ya tan gruesas, ya tan menudas como lo pedía el tamaño y delicadeza de las flores; la izquierda apartando como está de ordinario la ropa del pecho para dar lugar a aquel volcán de fuego que le abrasaba (Monforte, fols. 16v-17r).

Las tallas de los santos son la mayoría «de vestir»³⁰, lo que facilita su fabricación y los constituyen en exposiciones de rica pedrería, igualmente abundante en relicarios, vestiduras y ornamentos religiosos.

En la fiestas de Gerona, en 1622 se exhibió en la iglesia un San Francisco Javier

con su ordinario traje de sobrepelliz, estola y azucena estaba no menos rico porque el sobrepelliz era cortado a su medida de delgadísimo *cambrai*³¹ con graciosas puntas, rematadas con botoncicos de oro y mangas con joyeles riquísimos. La labor de la cenefa era curiosa, seguía una cadena de oro que dejaba espacios cuadrados para joyas y firmezas de grande valor, feneciendo en un clavel de rubíes. El campo de la sotana que se descubría cubría una multitud ordenada de piezas esmaltadas, puntas de cristales guarnecidas de oro, botones y otros brinquillos en quienes belleza y riqueza parece lidiaban. Sobre todo surtía enfrente del vuelo de la sotana una cruz de oro labrada de otras tres de ametistes sirviéndoles de pie un bellissimo florón también de oro esmaltado. La estola de raso verde culebreaba una cadena llenando artificiosamente los espacios de sus vueltas botones y otras ricas piezas terminando los cabos en sendas cruces de rubíes en medio de dos preciosísimos joyeles. Sobre el pecho caían riquísimos collares de oro que fenecían en otros de inestimable valor y artificio. Los rayos de la corona eran puntas de cristal y el campo sembrado de otras piezas ricas formando en medio tres brazos de cruz otras tres de rubíes y ametistes (fols. 5v-6r).

En Madrid en 1622 en el altar y recibimiento del rector de la Latina dos imágenes representaron la despedida de San Ignacio y San Francisco Javier. Este lleva la sotana bordada «de unas memorias de oro y unas

³⁰ Ver Monforte, fols. 16v donde comenta la propiedad del color de manos y rostro de un San Francisco, 22v para otra imagen con manos y cara de plata y lo restante de oro, 26r para sendas imágenes de bronce fingido de los cinco santos canonizados.

³¹ Tela finísima que se hacía en la ciudad francesa de Cambray.

azucenas de hojuela de plata puestas en escaramuza, símbolo de su virginidad» (Monforte, fol. 21r). En 1622 en Toledo, en fin, la imagen que sacaron en las procesiones del santo resultaba espectacular:

el rostro hermoso y devoto, vestido de sotana y manteo de terciopelo negro que dio la nación de Navarra, bordado todo de oro de Milán y escarchado de canutillo de oro briscado. La labor formaba cuatro hojas en cuadro apartadas, y en medio un diamante guarnecido y toda la labor con perfil de perlas menudas, algo claro el dibujo que entre lo negro lucía mucho; y en la mano derecha un ramo de azucenas de menudo aljófár que salían de una varita toda retallada de esmeraldas y rubíes, cosa preciosísima y tan al propio bordado el ramo que todos le juzgaban por natural y verdadero. El cingulo de perlas con engarces de oro esmaltado y al cuello un joyel de oro en collar de diamantes de varias piezas que entre ellas había muchas de a quinientos y de a mil y de dos mil ducados de valor, y era tan grande que le ceñía el cuello por el pecho hasta la espalda a modo de tusón (Toledo, 1622, fols. 6v-7r).

Como se ha visto en estos ejemplos, que son una pequeña parte de los que pueden aducirse, en el adorno de las iglesias y sus altares se combinaban el brillo de los metales, oro y plata, con la calidez de las telas. Los paños eran primordiales en el exorno de los templos, ya que su ductilidad les permite abarcar espacios amplios y son capaces de cubrir altares, forrar pilares y tribunas o recubrir el cuerpo de la iglesia, y además pueden soportar aplicaciones como cenefas, bordados, cordones, orlas, etc., o bien elementos pendientes de poco peso como lienzos o papeles escritos, a la vez que posibilitan infinitos juegos cromáticos y táctiles con el jaquelado o ajedrezado³². Choné resalta también la importancia del color en las composiciones triunfales, con sus carros y estandartes, banderas, telas, y cuadros:

Le répertoire chromatique du trionphe n'est pas laissé au hasard; la gamme des rouges est bien représenté (écarlate, orangé, incarnat) ainsi que le violet, le bleu ciel et le blanc; le noir est réservé aux protagonistes négatifs attelés aux chars. Wapy décrit aussi des étoffes multicolores, à fleurs et flammes³³.

³² Muy vistoso en cuanto a telas debió de ser el adorno de la iglesia de la Compañía en Toledo: ver Toledo, 1622, fol. 3v.

³³ Choné, 1991, p. 455.

Los participantes en las celebraciones no necesitan ingresar al espacio interior de los edificios sacros para verse inmersos en la pompa escenográfica y percibir sus valores didácticos y artísticos. El adorno se extiende a los espacios de transición (fachadas, patios y porterías) y ocupa igualmente las calles y plazas de la ciudad, convertida en una *cristianópolis*.

Después de ocuparse del interior del Gesù, el jesuita que escribe a sus compañeros de Castilla pasa al exterior, en cuyo frontispicio se colocan en cuatro nichos cuatro estatuas de estuco blanco: en el derecho inferior la de San Ignacio pisando una estatua de la herejía, en el superior otra estatua de la Religión Católica con tiara en la cabeza y llaves en la mano derecha y al otro lado Javier

levantando en las manos las vestiduras del pecho, hollando otra estatua de la gentilidad y en el niquio superior un japon con una cruz en la mano y lo demás del frontispicio se adornó con pinturas de milagros y pasos de la vida de los santos bosquejadas y dadas de color de bronce y esta era la preparación exterior de nuestra iglesia (*Copia de unas cartas...*).

Las relaciones suelen tratar estos espacios externos a continuación de los interiores. El relator de las fiestas de Braga después de dar meticulosos detalles del interior del templo, sus imágenes, cuadros colgadas y tarjas «de volantes de varias colores blancos, amarillos, verdes, bermejos, azules» pasa a la fachada sobre la que se construyó un soberbio arco triunfal costado por los hermanos de la congregación de Nuestra Señora de los Placeres (Braga, 1622, fol. 109v). En el exterior de la casa profesa de Lisboa estaba sobre un trono alto y bien tapizado, apoyado sobre la cornisa de la puerta, la imagen del B. Padre Francisco de Javier vestido con sotana y loba de gorgorán de seda y con una rica sobrepelliz por encima (Lisboa, 1621, fol. 54r).

También se adornaban los patios y porterías de las casas de jesuitas, e incluso de patrocinadores de las fiestas. El patio del colegio de San Eugenio en Toledo se adornó con todo género de poesías latinas, españolas, emblemas, enigmas y jeroglíficos curiosos y agudos y bien pintados en que se declaraban las virtudes y excelencias de los santos fijados todos sobre ricos doseles (Toledo, 1622, fol. 22r). Destaca por la variedad de las lenguas que se utilizaron el adorno del claustro, o tránsito, del colegio de Manila: «trescientas tarjetas de ingeniosas poesías en las lenguas hebrea, griega, latina, española, italiana,

portuguesa, vizcaína, japona, tagala y bisaya»³⁴. El del colegio Imperial acogió en la beatificación gran número de poesías, con jeroglíficos pintados (Madrid, 1619, fol. 7v). El palacio de los duques de Marchena aderezó su portería de sedas, cuadros y cojines bordados, haciéndolo escenario de una alegoría de la Gloria donde estaban tres sillas de terciopelo:

En la de en medio sentada la Iglesia Triunfante representada por una mujer hermosa vestida de raso blanco [...] en la otra silla estaba San Ignacio con un IHS en la una mano y en la otra un listón de seda. Al lado izquierdo estaba San Javier [...] con un ramo de azucenas. Los dos listones que pendían de las manos de los canonizados caían a un tablado donde estaba la Iglesia Militante [...] tenía cruzados los brazos y descansaba sobre los hombros de la Compañía que representaban todo el cuerpo de ella y en el un brazo de la Iglesia estaba un letrado que decía «Sancti Ignatii ora pro nobis» y en el otro se leía este «Sancti Francisce ora pro nobis» (Marchena, 1622, p. 239).

No se terminan ahí los elementos iconográficos: todo el atrio del palacio, el compás, estaba poblado de multitud de figuras que representaban escenas de la vida de los santos. Se veía allí a San Francisco bautizar a unos indios arrodillados o resucitar a un niño. Había hasta un pobre a la puerta pidiendo limosna «tan natural que reparó mucho en él la gente por lo bien que estaba representado».

El programa iconográfico más elaborado que encontramos en uno de estos espacios contiguos según el corpus que manejo es el del patio del colegio jesuita de Pont-à-Mousson (Fig. 303), documentado minuciosamente en *Sacra atque hilaria mussipontana...* y comentado sutilmente por Paulette Choné cuyas glosas resumiré añadiendo algunas observaciones.

Hay que observar en primer lugar, que las fiestas celebradas en Pont-à-Mousson son fundamentalmente escolares, lo cual intensifica hasta el extremo la presencia de ciertos elementos como alegorías y emblemas, en los cuales eran particularmente expertos los padres y estudiantes de la Compañía que diseñaron el programa. La ciudad, apunta Choné, no tenía una tradición de festividades municipales y fueron precisamente los jesuitas quienes la introdujeron. Por circunstancias

³⁴ Murillo Velarde, *Historia de Filipinas*, fol. 23v.

políticas³⁵ las fiestas se celebraron en el año 1623 desde el veintidós de julio al uno de agosto, coincidiendo además, con las solemnidades propias del fin de curso. En el patio se levantó un gran obelisco en cuya base se habían fijado estandartes con jeroglíficos e imágenes de santos, con una inscripción votiva «bene meritis de Mariano cultu ss. Ignatio et Xaverio orunque posteris, mussipontani sodales parthenici in quatuor sodalitia distributi; tetragonam hanc pyramidem an aeternum gratitudinis et gloriae monumentum unanimes erexerunt»³⁶. La relación de Wapy no describe sus emblemas pero señala, tópicamente, que no eran vulgares y que sería demasiado prolijo describirlos. En la entrada del patio se erigió un arco triunfal en honor del cardenal Charles de Lorraine-Guise y del duque Charles III fundadores de la universidad. Todo el patio estaba lleno de imágenes y jeroglíficos en medallones, trece emblemas de trece virtudes de San Ignacio y San Francisco, etc. Wapy consigna las inscripciones pero no los dibujos. En el grabado se alcanza a ver un estandarte al pie del obelisco con los dos santos y otros cuadros entre las ventanas y numerosos medallones, cariátides y atlantes. En esos cuadros, de gran tamaño, se exaltaba el triunfo de los santos y sus milagros.

No puedo en este lugar mencionar las detalladas informaciones arquitectónicas y exornativas de la relación de Wapy, que por otra parte ya estudia Choné, y apuntaré solo una cita que da idea del uso masivo de estos medios³⁷:

Ergo tertii huius aedificii parietes aenigmati undique, emblematis, polydaedali inscriptionibus, sive quae in abacis ad medium columnarum corpus, sive quae in pluteis ad earum bases legebantur panegyricis, odis, epigrammatis, aliis peseos ac polytioris litteraturae formis convestiti, tum ss. Ignatii et Francisci novis honoribus gestierunt (p. 40).

Hay que tener en cuenta también algunos experimentos de perspectiva y engaños a los ojos, que hacen más complejo este programa: algunos de los cuadros parecen haber integrado anamorfosis percibibles según la posición del espectador:

³⁵ Que comenta Choné, 1991, p. 435.

³⁶ *Sacra atque hilaria*, p. 33. Me referiré por simplificar a la paginación impresa, aunque a veces está errada.

³⁷ Volveré sobre este texto en el apartado de los emblemas, ahora solo comento la disposición del patio.

Ils arrachent l'hagiographie à l'anecdote en la donnant à voir à travers le prisme de la géométrie. Les sujets des tableaux optiques étaient choisis pour s'accorder avec les vertus illustrées dans les emblèmes des médaillons; ainsi étaient mis en correspondance le sens historique et le sens tropologique³⁸.

Otro ejemplo más ha quedado en el grabado de G. F. Lampugnani (Fig. 304) del teatro que se levantó en la plaza de la iglesia de San Fidel de Milán para las fiestas de canonización de 1622. Ha sido publicado por Stefano Della Torre y Richard Schofield³⁹ en un estudio sobre el arquitecto Pellegrino Tibaldi.

Se trata de una vista en perspectiva con la fachada de San Fidel al fondo y dos arcadas laterales en cuyo entablamento alternan los escudos de la Compañía y cuadros con, supongo, escenas de la vida de los nuevos santos.

Religión y sociopolítica

La fiesta hagiográfica es ciertamente religiosa pero en la sociedad barroca esa condición se da estrechamente aliada a otras dimensiones civiles y políticas. La exhibición del fasto sacro proyecta en la sociedad una imagen de unidad político-religiosa en la que la unión de Iglesia y Monarquía Católica aparece como indisoluble.

Las listas de los personajes que protagonizan los desfiles procesionales o las ceremonias de canonización hacen evidente el protagonismo de la nobleza, encabezada en ocasiones por la misma familia real.

La reina María de Austria fue la fundadora del Colegio Imperial de Madrid: en la beatificación de San Francisco Javier, en la portada de la iglesia del Colegio se pusieron tres cuadros, el de medio con las águilas imperiales y un Jesús con letras de oro y los de los lados con las armas imperiales, «que es la divisa de la fundación del dicho colegio» (Madrid, 1619, fol. 2v). En la canonización el cartel de Madrid que describe Monforte llevaba también las armas imperiales «de la se-

³⁸ Choné, 1991, p. 464. Como recuerda esta autora las investigaciones sobre óptica, perspectiva y matemáticas tuvieron gran desarrollo en el colegio musipontano.

³⁹ Della Torre y Schofield, 1994.

renísima emperatriz doña María, fundadora con más que real liberalidad, de este su imperial colegio» y también las del rey.

Los reyes Felipe III y Felipe IV manifestaron especial consideración con la Compañía en estas celebraciones jesuitas. Felipe III asistió en 1619 al teatro de los estudios para presenciar una obra teatral en exaltación del recién beatificado, y en su compañía «sus altezas del príncipe y princesa, con los serenísimos infantes don Carlos, don Fernando y doña María» (Madrid, 1619, fol. 8r). Ni que decir tiene que en el séquito se contaban gran número de grandes, títulos, caballeros y miembros de toda la casa real de manera que en el estreno «no se dio lugar este día a otra gente». Años más tarde sería Felipe IV el asistente a la celebración del primer siglo de la Compañía con la comedia *Las glorias del mejor siglo* (1640).

Los títulos que forman la comitiva del conde de Monterrey⁴⁰ para las ceremonias romanas de la canonización componen un significativo elenco, y otros se pueden recoger en las invitaciones de comidas y meriendas que los padres jesuitas hacen a significados personajes, o en las relaciones de asistentes a la liturgia. En la beatificación (Madrid, 1619, fol. 5v) asisten a la misa del martes el conde de Benavente, el duque de Villahermosa y gran número de consejeros y caballeros, el jueves doce duquesas y otras señoras grandes y de título, el lunes siguiente, tres de marzo, fueron convidados el duque del Infantado, el marqués de Mondéjar, el marqués de Zahara, marqués de Malpica, marqués de Montesclaros, marqués del Villar, conde de Los Arcos, conde de Villaverde, Comendador Mayor de Montesa, y el virrey de Aragón entre otros. Probablemente la especial afluencia de este día se debió a que se esperaba a los reyes para el teatro mencionado antes. En una de las procesiones, (la de San Isidro), el rey con muchos grandes iba a pie y la reina la veía pasar desde el balcón principal de la Panadería incorporándose a ella en ese momento. En el séquito iban cuatro embajadores, y las guardias española, tudesca y borgoñona⁴¹.

La nobleza apoya económicamente las actividades y cede colgaduras, armas, caballos, músicos, carruajes, joyas...

Ya he mencionado el préstamo de los tapices de Túnez, aportados por el rey, al que imitan los nobles como el duque de Alba:

⁴⁰ Ver *Carta de cómo el conde de Monterrey desembarcó en Civita vieja...*

⁴¹ Ver Miguel de León, 1622.

en el primer tercio llevaba un padre grave un estandarte de San Francisco Javier de las cosas más bien acabadas y ricas que en esta materia hay, basta decir que fue liberalidad del duque de Alba por condestable de Navarra (Monforte, 1622, fol. 16v).

En 1622 en la casa profesa de Toledo:

Se trató de colgar nuestra iglesia con las mejores colgaduras que había en la corte [...] la capilla con las colgaduras del Cardenal Duque que dicen de las fuentes (Toledo, 1622, fol. 3v).

Estas mismas colgaduras se habían usado en la iglesia del colegio de la Compañía en las fiestas de Madrid en junio.

Quizá el préstamo, si no más valioso más voluminoso, lo hizo en las fiestas de beatificación de Lisboa el virrey de la India que proporcionó para una alegoría de Oriente un elefante vivo

con cuya vista hubo gran alborozo en el pueblo así por la novedad del espectáculo como por la mansedumbre y gracia con que extendiendo la trompa sobre la gente recogía con ella la fruta que le daban y con notable arte y destreza la metía en la boca. Cuando llegó frente al virrey dándole el naire que le guiaba una señal, le hizo reverencia poniendo con mucha cortesía las rodillas en tierra y lo mismo delante de otras personas de autoridad (Lisboa, 1621, fol. 13v).

Cedieron también sus propios palacios cuando era necesario. En el palacio ducal de Marchena se finge un castillo en el que cinco santos, entre ellos Ignacio y Javier, luchan contra los herejes. Por la puerta del castillo que simulaba la Iglesia salía la fuente del bautismo. El simbolismo ya ha sido señalado por Lozano Navarro:

La propia vivienda de los Ponce de León se ha convertido para la ocasión en una simbólica fortaleza en la que la Fe es custodiada y defendida de los ataques de herejes e infieles⁴².

Los hijos de los nobles, muchos educados en los colegios de la Compañía, desempeñan papeles estelares en varios actos. En Toledo

⁴² Lozano Navarro, 2002, p. 64.

lleva el cartel don Esteban Hurtado de Mendoza, caballero del hábito de Santiago de solo siete años de edad, hijo del corregidor don Diego Hurtado de Mendoza. El carro del Triunfo de la Religión en Puebla va lleno de niños ricamente aderezados. Uno de los desfiles madrileños se abre con don Juan Zapata, hijo de los condes de Barajas, de once años, escolar de la Compañía cuyo talle y gentileza señorial provocó el aplauso general de todos, le formaban séquito su hermano menor don Diego Zapata, ayo y criados, cuarenta niños de manteo y sotana a caballo con gualdrapas de terciopelo, seguidos de cien niños más de dos en dos «todos de capa y gorra, calzas muy ricas y de varios colores, espada dorada, tan cargados de joyas y piedras de mucho valor que parece quiso hacer Madrid ostentación de su grandeza, pues es cierto que en ninguna parte de España se pudiera, no digo hacer, pero ni aun intentarse salir tantos niños, tan bizarros y tan ricos» (Monforte, 1622, fols. 13v-14r). No acabó ahí el protagonismo de los niños pues en la segunda parte de la procesión iban «diecinueve caballericos armados con peto y espaldas, sombrero con plumas, calza rica y toneletes bordados». Cerraba esta serie don Diego de Benavides y de la Cueva, mayorazgo de quince años del conde de Santisteban, también educando de la Compañía y al parecer gran latinista, al que acompañaban los meninos de su majestad y caballeritos de hábito.

Por las informaciones que dan los relatores y la conocida costumbre de los colegios sabemos que muchos de los diálogos dramáticos y danzas de las fiestas las ejecutaban los niños. Es el caso, entre muchos del diálogo «muito solemne» que tuvo lugar en la casa profesa en honor de San Francisco sobre cual de las tres partes del mundo debía más al beato P. Francisco (Lisboa, 1621, fol. 53v).

En realidad un objetivo importante de la presencia nobiliaria es su propia ostentación y prestigio. Basta revisar los abundantes juegos que forman parte de los eventos festivos para constatar que son primordialmente juegos de habilidad restringidos a la aristocracia: toros y cañas, sortija, estafermo, encamisadas, escaramuzas, máscaras o torneos caballerescos⁴³. Se documentan algunos juegos de índole más popular pero sin duda ocupan un lugar secundario en la jerarquía de las ex-

⁴³ Ver Terceira, 1622, fols. 219v, 223r; Évora, 1622, fol. 91r-v; Toledo, 1622, fol. 17r; Braga, 1622, fol. 107r-v ...

hibiciones. Podríamos concluir que los nobles participan en la fiesta religiosa *Ad maiorem Dei gloriam* pero también a mayor gloria de sí mismos contraviniendo la inscripción musipontana que se aplicó a los santos canonizados «Non nobis sed nomine tuo».

Otros participantes relevantes son las cofradías y congregaciones, tanto en lo «exterior» como en lo «espiritual» según se decía en la época. Formaban parte de las procesiones llevando en andas imágenes de su devoción precedidos por magníficos estandartes. En la isla de Madeira los cofrades de nuestra Señora del Pópulo la sacaron en andas, así como a otros santos⁴⁴ y en Lima sabemos que las andas de la cofradía de los indios destacó por sus innumerables luces⁴⁵. En Toledo (1622, fol. 11v) desfilaron hasta treinta cofradías y dos congregaciones. Una de ellas, la de la Anunciata, convocó un concurso poético en nueve géneros de poesías correspondientes a nueve virtudes de los santos y la Congregación de la Purísima e Inmaculada Concepción de la Virgen María (de mancebos por casar) propuso un cartel de desafío al que mejor sacase una máscara y al que mejor altar levantase para la procesión, y prometieron premios costosos y ricos y llevaron un estandarte con las imágenes de la Concepción, de los dos santos jesuitas y del rey Felipe IV. La Congregación de Nuestra Señora en Madrid sacó, por su lado, un estandarte de tela de oro azul a lo romano en el cual por una parte estaba pintada Nuestra Señora de la Concepción y por el reverso un retrato de San Francisco Javier; ya dentro de la iglesia el estandarte se enarboló sobre la reja de la capilla mayor que estaba para esto bien adornada, con muchas macetas de plata, ramilletes y candeleros (Madrid, 1619, fol. 3v). En Angola el relator elogia la belleza y perfección de la pintura de San Francisco que se dispuso en una bandera debida al pincel de un «insigne pintor» que formaba parte de la casa del gobernador Luis Mendes de Vasconcelos, el cual gobernador mandó primero que se hiciese una bandera con las armas de la Compañía y el nombre de Jesús, que se arboló en todas las solemnidades (Angola, 1620, pp. 26-27).

La participación del pueblo llano, aunque pueda ser abundante en número no reviste la misma categoría jerárquica que la de los nobles. Mientras las relaciones son muy minuciosas a la hora de recoger nom-

⁴⁴ Madeira, 1622, fol. 198v-199r.

⁴⁵ Lima, [1622].

bres, vestimenta y caballos de la aristocracia, apenas dedican comen-
tarios generales al pueblo, convertido en un espectador cuya principal
función es la de asentar, admirar y asimilar a través de esa admiración
los mensajes de las elites religiosas y políticas⁴⁶.

En el último escalón del pueblo se hallan los estratos marginales
de los mendigos, que también participan a su manera en los fastos. Las
relaciones no olvidan a los ochocientos pobres que recibieron panes
y dineros en Madrid y quedaron contentos alabando a Dios y al san-
to (Madrid, 1619, fol. 7r). En Gerona

Dio el colegio *omni venienti* limosna franca de pan de libra, seis onzas
de carne, escudilla de arroz y dineros para beber. A la fama acudió des-
alado un ejército de muchos centenares de pobres y todos se iban con-
tentos alabando a Dios y los santos de tanta liberalidad y fiesta (Gerona,
1622, fol. 6r)⁴⁷.

El triunfo de los santos

La manifestación triunfal de los santos atraviesa los espacios inte-
riores para recorrer las calles y plazas en complejas procesiones que
reúnen el sentido didáctico doctrinal y el sentido espectacular. Describir con suficiente detalle estas procesiones requeriría excesivo
número de páginas, que por lo demás han escrito ya sus cronistas, pero
convendrá al menos, trazar sus rasgos esenciales en lo relativo a San
Francisco Javier. Si revisamos la *Traça da pompa triumphal* (Goa, 1624), se
advierte la conciencia de la dificultad que presenta la descripción cla-
ra y ordenada de un conjunto extraordinariamente vario de elemen-
tos en el que no siempre se puede percibir una unidad aunque

⁴⁶ E. J. Campos, sin embargo, considera al pueblo «testigo y actor, destinatario y protagonista» (Campos, 2002, p. 99). Morán y Portús, 1997, tratan el alcance de la recepción por parte del pueblo de las distintas partes de las fiestas, y conside-
ran «discriminación semántica» el hecho de que no todo pudiera ser entendido
por los menos cultos, pp. 83-92.

⁴⁷ En Toledo también «Se repartió limosna a cuantos pobres vinieron y a to-
dos daban pan y dineros y camisas en que se gastó muchas varas y cantidad de
lienzo, a pobres vergonzantes más de dos mil reales y a las cuatro cárceles del rey
del Arzobispo de la Hermandad y la perpetua sin quedar pobre a quien no se
diese limosna aun de los pobres mendicantes» (Toledo, 1622, fol. 9v).

generalmente se intenta. Comienza el relator, en efecto, con dos breves advertencias sintéticas que resumen el trazado de la pompa triunfal: se compone de la procesión de un carro de la canonización al final del cortejo y siete carros de las victorias más insignes que tuvieron los santos precedidos de siete triunfos o cortejos y delante de cada carro una carroza de música y danzas, además de la nave de la Iglesia defendida por los santos y otro carro triunfal de la ciudad de Goa. Se advierte al lector que comienza la relación por el final de la pompa, para que así se entienda con más claridad la disposición y sitio de cada carro y sus adornos y los conceptos que pretenden expresar, lo cual al parecer no quedaría claro comenzando por el principio de la pompa, pues quedaría confuso sin la raíz y fundamento de donde procede todo lo demás. Esta procesión de Goa tuvo un elemento excepcional⁴⁸: el cuerpo incorrupto de San Francisco Javier en su mausoleo de plata «que tem seis arrobas de prata com muita predraria e estremado feito».

Como era frecuente acompañaban al santo multitud de ángeles, cortejo habitual en estas procesiones, como también sucede en México, 1622, donde forman parte de la procesión nueve coros de las nueve jerarquías angélicas con sus estandartes, sus vestidos de colores diversos y sus cuadrillas de niños. En esta fiesta mejicana, en la sección estricta del triunfo de los santos aparecían los principales reinos, provincias por donde anduvieron con especial protagonismo del imperio mejicano. Estas alegorías geográficas eran un componente fundamental que comentaré más adelante junto con otras constelaciones de motivos sistemáticos que expresan las virtudes, misiones y trabajos de los santos.

En la apertura de los cortejos y en medio de estandartes y trompetería aparece en ocasiones la alegoría de la Fama proclamando el triunfo. En Gerona (1622) después de los tambores, trompetas y ministriles seguía a caballo la Fama (fol. 2v). En Puebla encabezaba el cortejo de los dioses mitológicos, y en Oporto precedía la procesión de la catedral «sobre un hermoso y airoso caballo blanco, con riquísimos jaeces; el vestido todo blanco sembrado de ojos, lenguas y alas». En las procesiones más suntuosas se advierte un intento de organización sistemática del que son buenas representantes las de beatificación

⁴⁸ También en Madrid se sacó la urna con el cuerpo de San Isidro Labrador.

y canonización lisboetas. En las primeras el triunfo de San Francisco Javier se organizaba en torno a ocho cuadrillas de los reinos, virtudes y gracias relacionadas con el santo:

Primera cuadrilla: reinos de Portugal y Navarra con sus ángeles custodios, todos a caballo y con lujosos vestidos. Constituían el cortejo multitud de figuras históricas relacionadas con el santo desde su padre y hermano Miguel hasta virreyes y gobernadores de la India.

Segunda cuadrilla: en un carro construido sobre un monstruo marino y en el que un tritón suplía la figura de la Fama se proclamaba el triunfo del santo sobre el mar y una alegoría del Oriente con los ríos Indo y Ganges y el elefante del virrey y otras muchas figuras.

Tercera cuadrilla: contenía los reinos de moros: Mozambique, Melinde, Ternate, el Maluco, etc., territorios exóticos bien llamativos con despliegue de vestuario de extraordinario colorido.

Cuarta cuadrilla: reinos de gentiles donde el santo predicó el Evangelio: Pesquería, Malabar, Travancor, etc. Llamaban la atención en esta cuadrilla los ídolos Vesnú y Perumal, vestidos de pieles como salvajes, uno con tres cabezas, de serpiente, de cuervo y de cocodrilo y el otro con cabeza de mono y trompa de elefante.

Quinta cuadrilla: reinos del Japón, pero también el carro de la santa doctrina y otras muchas alegorías y personajes históricos importantes en la vida del santo, como el rey de Bungo don Francisco.

Sexta cuadrilla: venían en ella las virtudes y dones sobrenaturales que el Señor comunicó de manera privilegiada a Francisco: primero el Deseo de martirio, que iba mirando símbolos de sufrimiento como cuchillos, cadenas y una letra que decía «más, más» porque «estas palabras se oyeron decir al santo como cuenta su historia» (fol. 33v). Seguía el Don de lenguas, el Don de profecía que llevaba al brazo un escudo con el santo pintado mostrando desde el púlpito con el dedo una batalla naval, profecía que hizo en el púlpito de Malaca⁴⁹. En cuarto lugar venía el Don de milagros con representación simbólica de algunos de ellos y alegorías de enfermedades, tifones, demonios y otros enemigos de la salud y la salvación humana. Otros dones eran el Santo Celo, el Don de la Fortaleza y la Esperanza y rematando la cuadrilla el carro triunfal de la Fe.

⁴⁹ Ver mi comentario de un cuadro de la serie de Quito y compárese con el cuadro de Évora.

Séptima cuadrilla: toda de ángeles que acompañaban al Amor Divino que apuntaba con una saeta a un corazón traspasado con otra y la letra «Satis est, Domine», «empresa y blasón propio del santo porque diciendo a veces estas palabras mostraba los extraordinarios efectos del amor divino» (fol. 40r).

Octava cuadrilla: dedicada al reino de la China con sus provincias.

Resulta imposible precisar todos los personajes, alegorías, vestidos, caballos, carros, adornos, emblemas que ocupan en la relación del P. Marques Salgueiro aproximadamente cien páginas, pero sí se puede advertir una ordenación desde el origen —Navarra y Portugal— hasta la muerte del santo a las puertas de la China.

En la canonización la principal procesión de Lisboa se organiza en ocho aplausos, organizados sistemáticamente en cuatro categorías de figuras: el guión con el estandarte, la danza que alegraba la gente, el acompañamiento que lo autorizaba y finalmente el carro triunfal en que se remataba el aplauso. El primero se dedicó en esta ocasión a la penitencia de los santos: el alférez era San Juan Bautista vestido de pieles, «como se pinta» con pendón rojo en la mano y la leyenda «Primus aplausus poenitentiae sanctorum Ignatii et Xaverii». Iba flanqueado por las figuras alegóricas del Rigor y del Ayuno, el primero con una rama de espinos y el segundo por un camaleón por insignia, aludiendo a la creencia de que éste se alimentaba del aire, motivo reiterado en los libros de emblemas. Continuaba un teatro armado sobre una carroza con músicas, ángeles, danzas, flores y ocho penitentes de acompañamiento, cuatro de la Ley de la Gracia, dos de la Ley Escrita y dos de la Natural: San Simeón, San Daniel Estilita, San Onofre, San Guillermo de Aquitania, David y Salomón, Adán y Seth, todos penitentes que sintetizan la historia teológica de la humanidad, cada uno con sus insignias, inscripciones y signos identificativos. Por fin el carro que cerraba este aplauso labrado por «carpinteros, mazoneros, escultores, pintores y doradores escogidos entre los mejores» (fol. 19v). En diversas partes de este carro se advertían mascarones, florones, caballos marinos, molduras y paneles con escenas de la vida de San Ignacio y en la otra parte de San Francisco Javier. Dejo aparte las pinturas y emblemas del lado de San Ignacio y apuntaré solo que en su lugar se veía a Javier pintado haciendo penitencia en una isla llena de cobras y serpientes con esta letra a sus pies «In solitudinibus errantes» (*Hebreos*, 11). En este mismo panel se veía la empresa de una mano con un cu-

chillo cortando el dedo a otra que una víbora estaba mordiendo, con la letra «Ne pars sincera trahatur», (se ha tomado en esta ocasión un emblema de Covarrubias, *Emblemas morales* (centuria I, 24), como lo indica su exacta coincidencia con la descripción) (ver *infra*).

Enfrente de la empresa anterior estaba un ave fénix abrasándose con el mote «Ut vivam», y en el testero del carro otras dos empresas en el mismo sentido: un rebaño de ovejas pastando matas de ajeno, y un caballo marino sangrándose con una caña rota con la letra «Ut valeam», aludiendo al valor penitencial de la disciplina. Otros muchos emblemas figuraban en el carro simbolizando la penitencia: una mano podando un árbol (letra «Ab ipso ducit opes», verso de Horacio), un hombre aporcando un cardo (letra «Ut maturescat»), una palmera con una piedra encima («Inclinata resurgo»).

En posición central, en lo más alto del carro la Penitencia toda cubierta de cilicio, San Ignacio vestido de saco y San Francisco Javier como clérigo pobre recibiendo un cilicio. Y además, por si fuera poco, las cuatro virtudes compañeras de la Penitencia: Mortificación, Contrición, Confesión y Abstinencia, cuyas vestimentas, cruces, cabelleras e insignias se describen también meticulosamente: la Mortificación llevaba en la mano una calavera, la Contrición un corazón con un martillo encima, la Confesión un corazón abierto en dos y la Abstinencia una jarra de agua. Por fin, con gran aceptación del público San Antonio muy semejante a su retrato natural con hábito y manto lleno de estrellas de diamantes y en el sombrero una corona de dos esmeraldas con ciento veintitrés diamantes. El Niño Jesús que llevaba sobre el libro iba todo cubierto también de diamantes.

Multiplicado por ocho este aparato puede dar una idea a través del texto del conglomerado de imágenes, símbolos, figuras alegóricas y enigmas que componían este espectáculo de compleja lectura.

Puede acudir también a la relación de Monforte que dedica un apartado específico al Triunfo de San Ignacio y San Francisco Javier. Lo mismo que advierte al comienzo de su descripción podrían poner los demás cronistas por mucho que se extiendan:

Ninguna cosa emprendo tan contra mi voluntad, aunque forzado en todas, como pintar este paseo, porque cuando se aventura el crédito con alguna esperanza, engaña dulcemente en feliz suceso que cada uno se promete; y cuando no, el ir el mal contrapesado con buenas esperanzas le alivia por lo menos, y puede ser empresa de cualquier buen pecho; pero

acometer el peligro desnudo con certidumbre de perderse, más arguye temeridad que valentía; no uno sino dos me mandan emprender; porque cuando más corra la pluma, me han de tener por corto los que se hallaron presentes; y cuando no haga más de una sombra de lo que fue, no me han de creer, por largo, los que no lo vieron: común bajío de relaciones ser tenidas más por pregón de fantasías propias que de hechos ajenos (Monforte, fols. 39v-40r).

A pesar de la aparente organización, en vano se buscará en estas procesiones un programa sistemáticamente desarrollado en sus partes. En realidad podrían considerarse la versión espectacular de la técnica literaria conceptista, basada en el establecimiento de conexiones y paridades ingeniosas. Cualquier figura o símbolo puede referirse a San Francisco Javier y a sus hechos y virtudes con tal de que haya una mínima justificación sin olvidar el objetivo de la *admiratio*, que provoca la proliferación asombrosa de todo tipo de elementos. Así se comprende la disposición de un cortejo como el de Braga (1622, fols. 115 y ss.) en donde desfila toda la historia universal sagrada y profana en el Triunfo de la Santa Cruz. Es un programa extremado que incluye a Adán y Eva vestidos de hojas de higuera doradas al lado del árbol del paraíso con la serpiente, las cuatro partes del mundo, ángeles, profetas, mártires, santos, patriarcas, jueces y reyes, apóstoles y evangelistas, los padres del limbo mezclados con los signos del zodiaco, dioses mitológicos y emperadores romanos, las autoridades, cofradías, el cabildo, los caballeros y el pueblo.

Una última observación sobre las facetas de estas procesiones. Al examinar más arriba la presencia de la nobleza se hacía evidente la dimensión política del fasto. En ciertas ocasiones resulta particularmente intensa: significativas en este sentido son las procesiones portuguesas, actitud que se explica como refuerzo de la propia identidad (en su unión a la corona española): la presencia de los reyes y personajes históricos portugueses como actores privilegiados en los desfiles, responde sin duda a este objetivo, además de reflejar al contexto histórico real de las misiones de San Francisco en el marco del *padroado* portugués. En Goa en 1624 aparecen el rey Juan III, los virreyes Vasco de Gama, Alfonso de Albuquerque, Luis de Ataíde, Juan de Castro, y los capitanes Duarte Pacheco, Lorenzo de Almeida, Juan Mascareñas, Paulo de Lima. En Lisboa, 1622, van en el acompañamiento que abre la procesión los reyes y capitanes que favorecieron especialmente a Lisboa:

don Manuel, don Juan I, don Fernando, don Dinis, don Alfonso Enríquez en la compañía mitificadora de Julio César (que le dio el nombre de *Felicitas Julia*) y sobre todo Elisa, nieto de Noé, y Ulises, considerados fundador y reconstructor de la ciudad.

Los carros triunfales

Acabamos de ver en algunas de las anteriores citas que un componente fundamental de las procesiones, común a las fiestas del Corpus y a las cortesanas es el carro triunfal, escenario móvil de cuadros alegóricos, soporte del despliegue emblemático, y en cierto modo, parcial arquitectura efímera con todo tipo de adornos superpuestos y a veces maquinarias escenográficas. Las menciones y descripciones de estos carros en las relaciones que manejo son innumerables y nos muestran ejemplares propiamente hagiográficos con escenas de la vida del santo, carros alegóricos de las partes del mundo, los cuatro elementos, los signos del zodiaco, etc., incluso maquinarias pirotécnicas en forma de animales exóticos y fabulosos como «las cuatro máquinas notables» que discurrían por el terrero de la iglesia de San Roque de Lisboa, lanzando cohetes, bombas y buscapíes en las fiestas de canonización y que tenían la forma de un cocodrilo, toro marino, rinoceronte y armadillo (Lisboa, 1622, fol. 12v).

Los carros tirados por caballos, arrastrados por figuras alegóricas, movidos por mecanismos interiores o aparentemente impulsados por monstruos diversos y extraordinarios animales (el elefante relacionado con Asia goza de especial predicamento en los carros de San Francisco), recorren el itinerario fijado deteniéndose en lugares determinados donde eran recibidos con música delante de los altares. Continuando la antigua tradición de las «rocas», en ocasiones acogen representaciones dramáticas a menudo actuadas por escolares jesuitas.

La breve relación de Miguel de León se limita a mencionar los doce carros triunfales de los padres de la Compañía de los cuales los cuatro primeros corresponden a las cuatro partes del mundo, pero Monforte dedica mucho más espacio a su descripción. Desarrollando la ilustración del cartel ya citada, en que se veía sobre un mundo a San Ignacio y San Francisco sosteniendo el cielo en sus manos, los cuatro carros primeros, en efecto, se dedicaban a las cuatro partes del

mundo, conquistado de los santos, mientras que los siguientes correspondían al Cielo, dividido en Planetas, Signos y Astros, seguido del carro específico del Triunfo de los santos. Para dar una idea de la composición escénica copiaré la descripción que hace Monforte del carro de Asia, el más estrechamente relacionado con Javier:

Daba fin Asia en un airoso carro que desde un plano coronado de verjas de jaspe y oro, daba paso por cinco gradas bordadas de mil colores a un trono sobre quien estaba echada una abada, animal propio de aquella tierra, y encima Asia; el vestido era un vaquero de tabí azul con pestañas encarnadas y caracolillos, y alamares de oro, y borlillas de seda, medias manguillas con encajes y puntas grandes, botillas blancas y chinelas, cogidas con muchas lazadas de azul y nácar; el manto de mucho vuelo, de tela de plata. Sacó tanto de diamantes y de perlas, que parece había empobrecido a los que se seguían. Ceñía la cabeza un apretador de diamantes que se acababa en una hermosa pluma de perlas. Sacó dos pares de arracadas, unas de esmeraldas y otras de diamantes, gargantilla de diamantes y encima cuatro vueltas de perlas; los brazos (aunque la mitad llevaba descubiertos) no fue más que para dar campo y lugar a riquísimas joyas; adornaba el juego de cada brazo una pieza grande de diamantes y luego un brazalete de esmeraldas; ocupaban lo demás diez vueltas de perlas muy finas que se cerraban con otro brazalete de rubíes, en cada mano seis sortijas de diamantes. Enriquecía notablemente el pecho una pieza muy grande de diamantes, cercada de una cadena de diamantes, todos de la reina nuestra señora; en lo demás hacían muy buena labor tres botonaduras de broches de oro de tres en tres las perlas, y entre ellas uno muy grande de notable valor con una corona toda cuajada de perlas, mayores que alverjones. Llevaba en la mano derecha un incensario, y en las faldas un canastillo de plata con muchas aromas, por las muchas que produce. Daba grande curiosidad a muchos y entretenía a otros con estas cédulas, aludiendo al tesoro grande que tiene en sus tierras en tener el cuerpo de San Francisco Javier:

De Javier poseo el cuerpo,
y estimo más su tesoro,
que mis perlas, ámbar y oro.

Otra:

Porque vivo y muerto, unida
me tiene a Dios Javier fuerte,
doy mil glorias a su muerte,
mil loores a su vida.

Cogía el trono por detrás una hermosa portada de dos pilastras corintias con su cornisa y remate de una pirámide que tendía sobre Asia un doselillo de brocado por detrás entre festones plateados. Salía un grande mascarón de plata a los lados; pendiente de dos grifos coloridos de oro estaba esta letra en que Asia se le ofrece a San Francisco Javier, por lo mucho que en su tierra trabajó y por gozar de su sepulcro:

Ofrezco a Javier, que fue
causa de mis glorias raras,
mis aromas a sus aras,
mi corazón a su fe.

En la proa de este carro volvía un roleo grande hacia abajo con un grande mascarón de oro entre florones plateados que sustentaban dos camellos de pasta; el faldón que cubría las ruedas y llegaba hasta el suelo iba adornado de grifos y cabezas de carnero y festones de frutos; tiraban el carro seis caballos castaños, los dos cocheros con vaqueros y monteros de tela, calzones de damasco carmesí, listados con pasamanos de oro (Monforte, fols. 44r-45r).

En la misma sección del triunfo de los santos de Gerona son los cuatro elementos los que vienen a ponerse a sus pies en sendos carros sistemáticamente descritos con sus figuras, cartelas y emblemas de los cuales se especifica el dibujo, el mote y la glosa. El más significativo es el carro del agua dedicado como era de esperar, al *Príncipe del mar*:

Tras este venía el carro del Agua en forma de galera bien imitada, llevada a jorro con cuatro ruedecillas secretas. De aquí comenzaba a levantarse el buche hasta la mitad blanco como espalmado, lo restante de brea colorada con adorno de papeles cortados, que unos formaban follajes, otros figuraban brutescos, otros remedaban flores, y todos diversos y apacibles visos, que con variedad concertada [...] casi en lo alto de la popa correspondían tres escudos bien pintados. En el del medio, que era el mayor, un Jesús con rayos como armas de la Compañía; en los colaterales las de San Francisco, digo una azucena [...] En el peñol del mástil mayor se veía enarbolada una hermosa bandera con escudo de armas a dos haces, en la una la cifra del nombre de Jesús, en la otra una azucena, a la cual hacía correspondencia otra en el trinquete. De las puntas de las antenas pendían gallardas flámulas prendidas de cordones de seda, la una de tafetán carmesí orlado de varios colores con una cruz en medio formada de franjas de oro, la otra contenía un Jesús adornado de varios follajes ver-

des y colorados [...] Por remeros iban asentados a los bancos, no forzados sino con grande gusto, doce angelicos que servían de buenas boyas, seis por banda, en los cuales no sé qué más admiró o la belleza de sus angélicos rostros o la riqueza de sus preciosos vestidos o la gracia con que a ratos empuñaban los remos, que todo fue admirable. En el castillo de proa iban dos personajes de bizarro traje, el uno con la vara de Moisés en la mano, representaba el Don de milagros, refiriendo muchos de los que el santo obró en el agua con igual gracia y elegancia de verso castellano. El otro con el caduceo de Mercurio, chapeo y culebras enroscadas en él figuraba el Don de lenguas... (Gerona, 1622, fol. 10v).

Esta forma de nave se reitera en los carros del santo, justificada doblemente por el motivo de sus navegaciones. Aparece entre otras en las procesiones mejicanas de Villaviciosa, Portalegre, etc., a menudo acompañada de espectaculares monstruos marinos como tritones, sirenas, ballenas, focas o también de ninfas músicas. En Angola formaba parte de la procesión una nave que representaba la *Santiago* en la que embarcó para la India, muy adornada con banderas y gallardetes, y con un curioso artificio que hacía disparar los cañones sin que nadie les diera fuego (Angola, 1620, p. 29).

La iconografía marina de Javier le representa en ocasiones como un Neptuno a lo divino en concha rodeada de tritones y otros animales marítimos y la Cruz por tridente. Así lo encontramos en la portada del *Príncipe del mar* de Lorenzo Ortiz, grabado por Villafranca, y en versión pictórica en la serie de Quito entre otros ejemplos (Fig. 305).

Podríamos acumular más motivos marinos: curiosa resulta la portada de *Enneade panegirica detta a s. Francesco Saverio dal Padre Gio. Andrea Alberti* (1650), en la que vemos a San Francisco con orla de nubes y el anagrama de la Compañía de Jesús, y debajo un fondo marino con un barco a lo lejos, y en primer término un tritón soplando una caracola y otro, jinete sobre un pez monstruoso, que sujeta una gran concha con el título de la obra (Fig. 306).

En una pintura sobre seda del hermano José de Santana en la iglesia de Santa María de Arcos de la Frontera, a ambos lados del monograma, San Ignacio y San Francisco Javier conducen sendos carros tirados por caballos y por hipocampos respectivamente.

Incluso las sirenas, de habitual simbolismo negativo, sirven a la gloria del santo cantando sus milagros en el mar:

Mandai Neptuno aos Tritoes
venhaõ todos festejar
Xavier que do vosso mar
lançara fora os tufoes. (Portalegre, 1622, fol. 208v).

El dominio del santo sobre el mal manifestado en esta inversión del simbolismo de las sirenas se reitera en otros animales diabólicos que son obligados a tirar de los carros o soportar su peso, como la famosa hidra de siete cabezas, símbolo de la herejía, y otras numerosas sierpes. En Braga del carro del Triunfo de la Cruz salía el dragón que vio San Juan con las siete cabezas (*Apocalipsis*, 12), debajo de los pies de un ángel, figura de Cristo, y ocupaba la popa otro terrorífico mascarón de cuya boca salían cintas negras que apresaban a los enemigos de la Cruz: la muerte con flecha en la mano y reloj en la cabeza, el demonio de horrible figura, tridente en mano y culebras enroscadas, el mundo de mancebo gentil, el pecado de negro y con serpientes, Juliano Apóstata con una flecha en la garganta de la que colgaba el letrero «Vicisti»⁵⁰ y por fin el Anticristo con rostro de bestia, dos cuernos y en la mano un sello con la cifra del Apocalipsis (*Apocalipsis*, 4) (Braga, 1622, fol. 114r-v).

No siempre estos animales más o menos fantásticos pertenecen al mundo diabólico, aunque es lo más frecuente. Se encuentra varias veces la imaginería del carro de Ezequiel en los carros de Villaviciosa, Oporto y Lisboa:

Las figuras que tiraban de este carro eran las que vio, en el que se le representó la gloria, el profeta Ezequiel, cada una con cuatro diferencias o representaciones en sí mismas de águila, león, buey y hombre con los cuerpos de todas sembradas de ojos; fueron estos animales hechos por oficiales excelentes (Oporto, 1622, fol. 185v).

En un conjunto mucho más complejo se inserta la variante de Lisboa, en el carro dedicado a la oración, que incluye un rico santoral:

Estaba dedicado a la oración de los santos Ignacio y Javier por medio de San Teotonio, prior que fue del Monasterio de Santa Cruz de Coimbra.

⁵⁰ Nótese la mezcla de elementos emblemáticos y las anécdotas clásicas como la famosa frase de Juliano al morir: «¡Venciste, galileo!».

Llevaba por alférez el Culto Divino; alegraba al pueblo un baile muy bien concertado. El acompañamiento lo hacían los veinticuatro ancianos del Apocalipsis en forma y traje de reyes, y los cuatro misteriosos animales de Ezequiel. En el carro triunfal venía la Oración en el trono más alto y luego, más abajo en tronos particulares San Ignacio y San Francisco y a sus pies tres ángeles cantando y tocando suavísimamente. En medio del carro el sumo sacerdote Aarón en pie ofreciendo timiama, símbolo de la oración; a los lados de una parte San Pablo, primer ermitaño, y de otra San Antón, ambos insignes en la virtud de la oración, y finalmente sobre la proa San Teotonio, que hacía este aplauso (Lisboa, 1622, fol. 28v).

La imagen del carro de Ezequiel se encuentra también en otros lugares, como la portada de la *Retórica cristiana* del P. Escardó (Fig. 18).

Pero no es necesario multiplicar indefinidamente el repertorio. Si quisiera señalar otro aspecto de la organización de los carros y de la técnica descriptiva que se da algunas veces, aunque no siempre. Me refiero al intento perceptible de ordenación no arbitraria (tanto en los actos como en sus relatos), que expresa una voluntad consciente de programación doctrinal y estética.

La relación de Braga, 1622, aborda la descripción de cada carro en tres partes: el material emblemático, las figuras y el acompañamiento. Dado que los elementos emblemáticos se hallan repartidos por todos los lugares no le resulta fácil justificar esta ordenación. En efecto los emblemas conocen una proliferación masiva. En estos carros encontramos un tipo especial de hagiografía que se puede llamar emblemática, por medio de la cual se recrea ingeniosamente la vida, virtudes y milagros de los santos⁵¹.

Trataré en su lugar de este punto con más detalle pero, a modo de síntoma, señalaré que en los primeros aplausos de Lisboa los carros y figuras ostentan, entre otros, los emblemas siguientes, que me limito a listar: camaleón, árbol de bálsamo, pelícano, cuchillo cortando un dedo, ave Fénix, ovejas del Ponto, hipopótamo sangrándose, cuchillo podando un árbol, labrador aporcando un cardo, palmera con pesa, co-

⁵¹ Una variedad particular de la hagiografía emblemática serán las vidas de santos en emblemas y jeroglíficos, tanto en versiones solo literarias (jeroglíficos de Ledesma y emblemas del padre Tirleti en las fiestas de la beatificación de San Ignacio en Salamanca, 1610) como en los casos de libros con grabados: por ejemplo el *Lucis evangelicae sub velum sacrorum emblematum...* de Engelgrave, o el *Ignatius insignium, epigrammatum...* de Bovio. Ver el capítulo que dedico a esta modalidad.

razón con martillo, Hércules con el mundo, mar con llamas, espejo, pedernal y diamante, árbol ahogado por la hiedra, águila con polluelos a la espalda protegiéndolos de las flechas, dragón en el jardín de las Hespérides, armiño en el lodo, lirios cortados, castaño con erizos, hipocentauro tirando flechas hacia atrás, ciervo mordido por serpientes en busca de la fuente, puerta entre nubes con llave, árbol con raíces hacia arriba recibiendo la lluvia del cielo, arco despidiendo flechas, heliotropo, otro camaleón, la escalera del cielo, etc.

La imposición de un orden preciso se manifiesta en la rigurosa alternancia de los carros que en Braga se dedican a las bienaventuranzas. Empezando por el de la pobreza, que se atribuye a San Ignacio, continúa el de los mansos con San Francisco, y alternativamente se les van asignando los de la penitencia, sed de justicia, misericordiosos, limpios de corazón y pacíficos. El carro de los perseguidos por la justicia va ocupado por los dos santos y cierra esta serie la Gloria con la Compañía de Jesús.

Dos relaciones, la de Goa y Pont-à-Mousson, son especialmente interesantes para el estudio de los carros.

La de Goa, *Traça da pompa triunfal*, porque está íntegramente dedicada a la descripción individualizada de los siete carros triunfales de las victorias de los santos. El primero se dedicaba a la victoria sobre la muerte, mostrando milagros de resurrección como el de Francisco Javier resucitando un niño, sin que falte el emblema del ave Fénix y otros muchos letreros y mensajes. El segundo la victoria sobre el infierno: aquí aparecía el santo en sobrepelliz y estola azul, según (dice el relator) lo vio el P. Luis de la Torre, dominando a unos diablos «en figuras de langostas armadas con cotas de mallas, corona en la cabeza, rostro de hombre, cabellos de mujer, dientes de león y alas de murciélago» demonios procedentes del *Apocalipsis*.

Otros tipos iconográficos javerianos se observan en los restantes carros: con el breviario, disciplinándose delante de un crucifijo, con la campanilla y la caña en la mano, arrodillado abrazando la cruz y en la otra mano un corazón ardiendo en llamas, con el indio a cuestas, escribiendo de rodillas a San Ignacio: en resumen, un completo muestrario de la iconografía más significativa.

La relación musipontana es excepcional en cuanto constituye una completa síntesis de los mecanismos que vengo comentado y manifiesta, como señala Choné, las preocupaciones apologéticas y pedagógicas de los jesuitas. El relator Wapy

n'omet pas de décrire de façon détaillée tout cet appareil où les chiffres, les marques héraldiques, le décor symbolique (étoiles, flammes, soleils, palmes, lauriers, croix à double traverse), la couleur et le luxe des étoffes (l'or, l'argent, l'incarnat, le jaune qui est la couleur ducale) constituent un langage qui rehausse celui des chars et lui sert d'exergue flamboyante⁵².

Choné resalta igualmente la coherencia en el diseño del conjunto, introducido por el tema del amor divino, continuado por dos series de cuatro carros cada una consagradas respectivamente a la Iglesia militante y a la Iglesia triunfante. En esta progresión destaca la acción de la Compañía de Jesús y el ejemplo personal de los canonizados.

Todos estos elementos de un espectáculo global se extraen de las fuentes más diversas (mitología, liturgia, heráldica, bestiarios, herbarios, etc.) en un ejercicio de síntesis que revela las prácticas educativas y el ingenio de los escolares y profesores jesuitas autores en esta ocasión del programa. Esto explica también la abundancia de jeroglíficos y emblemas «no vulgares» (Wapy), es decir, preparados para la ocasión y no simplemente tomados de los repertorios. En cada uno de los carros se puede distinguir el tema, la divisa, la composición visual, los que lo mueven, el triunfador, el cortejo y los materiales emblemáticos en los estandartes y los carros.

El primer carro se dedica al triunfo del Amor divino sobre el Profano. La divisa «In omnem terram» rodea un globo terrestre, en la parte delantera se sienta el triunfador Amor divino sentado con un cirio en la mano y corona en la cabeza. En su cortejo los vientos cardinales con trompetas y banderolas y encima del globo terráqueo la Victoria alada con corona de laurel y lirios en las manos. Tira del carro el Amor profano con venda en los ojos y las manos atadas a la espalda (Fig. 307).

El grabado sólo da una idea aproximada de la realización práctica que debe completarse con el texto. Así, se especifica que el Amor divino viste una casaca plateada sembrada de llamas, que sus flechas eran doradas y que al lado del corazón llevaba inscrito el nombre *Iesu*. La identificación de los vientos nos la ofrece también el texto al referirse a los cuatro personajes de las esquinas («quatuor mundi cardinibus spirantes ventos»). En cambio no dan mayor información sobre los

⁵² Choné, 1991, p. 451.

cuatro emblemas de los estandartes y los ocho laterales de los que se limita a ponderar su ingenio y arte.

En el segundo carro (la fuente de las ciencias) la Filosofía lleva un estandarte con un sol y las imágenes de los santos según informa Wapy, aunque en el grabado no se aprecia (Fig. 308).

En el triunfo de la Virtud sobre el Vicio (tercer carro) tampoco se pueden ver en el grabado las imágenes de los estandartes de San Ignacio lanzando un rayo sobre la Herejía y San Francisco alzando una cruz en medio de los indios⁵³ (Fig. 309).

Al triunfo de la Fe y Herejía derrotada se dedica el cuarto carro, arrastrado por la Herejía de cabellera con serpientes, agradable cara hipócrita y vestido pintado de serpientes. La Fe lleva en la mano izquierda el espejo «modestiae symbolo» y la cruz con el estandarte jesuítico.

La iconografía de San Francisco (y San Ignacio) se disemina en los carros restantes. En el Triunfo del cristianismo sobre el paganismo (quinto carro) el grabado reproduce el lado de los estandartes donde estaban los santos: se alcanza a distinguir a San Ignacio saliendo de una rosa, pero la imagen de San Francisco Javier apareciendo de un cáliz de azucena queda oculta. Un tercer estandarte lo comparten ambos en medio de una lluvia de rosas y lirios. No se percibe a los santos en el carro del Triunfo de la Iglesia, pero el carro séptimo es el Triunfo de San Francisco. Volvemos a la iconografía marinera con los ángeles de remeros capitaneados por Neptuno. Según Wapy este navío estaba proveído de todos los artificios náuticos, velas, mástiles, timón, con cuatro órdenes de remos. Las dos cabezas a modo de mascarón que se ven en la proa iban a ser dos caballos marinos que pretendían enlazar con un elefante del carro de San Ignacio, pero ninguno de ellos se pudo terminar. En un trono a popa San Francisco con la azucena y un ángel (Buen genio) coronándolo, mientras a sus pies Orfeo con la cítara canta sus virtudes (Fig. 310).

En el carro del Globo celeste, el penúltimo, se ven en los lados dos emblemas: San Ignacio con el sol y San Francisco Javier con la luna, y por fin se cierra la procesión con el carro de San Ignacio, que lleva entre otros, el emblema de la salamandra con el lema «Ignis alit», alusivo al fuego de la caridad y a su nombre.

⁵³ «Parte ex vexilli altera, s. Franciscus splendidam crucem apud indos defigens» (*Sacra atque hilaria*, p. 15).

Este final culminante funde de nuevo los objetivos religiosos y políticos. Todos los estandartes que preceden al carro llevan las armas lorenas y la propia alegoría de Lorena con escudo y espada expresa «sur un thème théologique-politique d'actualité, l'affirmation du rôle de la Lorraine dans le maintien d'un idéal catholique conforme à l'action des deux saints»⁵⁴.

Los acompañamientos y el universo alegórico

El desarrollo de la alegoría en la cultura barroca se manifiesta en ampliamente en los cortejos que acompañan a los carros triunfales. De nuevo encontramos distintos niveles de sistematización, desde la acumulación vagamente relacionada con el tema de la fiesta hasta las estructuras coherentes de virtudes, dones, o vicios. Estas últimas fórmulas son sin duda, las más interesantes y las que mejor establecen ingeniosas correspondencias simbólicas aplicadas con cierto fundamento a los santos.

No se pueden ni siquiera enumerar las ocurrencias de este tipo, unas inspiradas en repertorios como la *Iconología* de Ripa, otras inventadas para la ocasión, y cuya identificación era posible generalmente por los letreros que llevaban. En esos interminables desfiles de virtudes, ciencias, artes, planetas, pecados, elementos, reinos, etc. destacan algunas constelaciones especialmente frecuentes y organizadas a las que me referiré principalmente en este apartado, empezando por los menos alegóricos como son los cortejos de personajes históricos, bíblicos y el santoral que acompañan a los santos protagonistas.

Las constelaciones históricas y bíblicas, y el santoral

Ya he señalado antes la función de una serie de personajes históricos portugueses (reyes y capitanes) en los desfiles de Lisboa o Goa. Parecida función adaptada al lugar tiene en México la presencia de

⁵⁴ Choné, 1991, p. 456. Se refiere a la invasión de Lorena el año anterior por Ernesto de Mansfeld a pesar de la oposición del duque Henry II, invasión que entre otras consecuencias tuvo la de retrasar las fiestas jesuitas hasta 1623.

Moctezuma, que desfila con seis reyes sujetos a su imperio y séquito ricamente emplumado, con el escudo de armas mejicano. Moctezuma desarrolla una breve escena dramática delante de las imágenes de los santos ofreciéndoles el águila de su imperio con cuatro redondillas, entre ellas esta:

Razón es que aunque mi pluma
alabaros no meresca
hoy el águila os ofresca
de sus armas Montesuma (México, 1622, p. 524).

Diseminados por los distintos coros angélicos en que se organiza este cortejo mejicano aparecen muchos otros personajes históricos, y numerosos santos, como San Justo y San Pastor, San Pelayo, San Bercio, San Simón, San Dióscoro, San Máximo, San Pancracio y San Vito «con los demás», todos ellos santos infantiles en número de cincuenta dentro del coro de los arcángeles. De manera análoga en el coro de los *principados*, jugando del concepto, aparecerán una serie de príncipes empezando por «el santo príncipe de la India San Josafat y seguido por don Protasio (príncipe de Arima del Japón), San Emerico, príncipe de Hungría, vestido ricamente a lo húngaro, San Hermenegildo, príncipe de España...

Es evidente que el público de la ciudad de México, y particularmente los indios, difícilmente podrían reconocer a don Protasio por mucho que lo revelara su quimono japonés o a San Emerico con su traje húngaro: cada uno llevaba un escudo con su identificación. Vuelve el cortejo especializado en reyes y príncipes en el coro de las *dominaciones* en el que se integran nada menos que veinticuatro reyes, de dos en dos, veinte de ellos santos, cada cual con el traje conforme a su tierra y la tarja con su nombre:

Iban encima San Josafat, rey de la India, y San Edmundo, rey de Inglaterra, San Edilberto, rey de cantios, y San Edebardo, rey de Inglaterra, San Esteban, rey de Etiopía, y San Grutano, rey de los francos, San Ladislao, rey de Hungría, y San Luis, rey de Francia, San Lucio, rey de los ingleses y San Usbaldo, rey de Inglaterra, San Obaldo, rey de Nolobergia, San Ricardo, rey de Inglaterra, San Sebo, rey de Inglaterra y San Segismundo, rey de Borgoña, San Estéfano, rey de Hungría y los tres santos reyes del Oriente Gaspar, Melchor y Baltasar y San Eduardo, rey de Inglaterra y el

rey Francisco de Bungo. Iban luego dos reyes de Portugal, don Juan el tercero y don Sebastián, con gran acompañamiento de criados, con dos guiones de tela azul y en ellos sus armas, y a sus lados llevaban dos de a caballo no inferiores a ellos en riqueza y adorno. Seguíanse luego los dos reyes de España, Felipe Tercero y Cuarto con dos guiones de tela carmesí y en ellos sus armas reales, con doce lacayos de librea, los seis con bastones plateados (México, 1622, p. 531).

Seguramente los organizadores de las fiestas de Puebla de los Ángeles copiaron la estructura y los motivos de la capital, aunque introduciendo algunas variaciones. Vuelven a sacar a Moctezuma con gran cantidad de indios a lo chichimeco, caciques y una danza de indios guerreros, rindiéndose todos a San Ignacio y San Francisco. Después de Moctezuma y el imperio mejicano venían otros reyes y príncipes de la monarquía del Japón, el reino de Portugal, los turcos etc. Para el reino de Francia se escogieron los doce pares con su emperador Carlomagno «que acompañado de su obispo Turpín dio paso al infante cardenal arzobispo de Toledo», siguiendo sus pasos el reino de España con las órdenes militares y el rey Felipe IV junto al colegio de los cardenales y SS. Gregorio XV, muy alegre por haber dado al mundo tan ilustres santos, con esta letra:

Hoy canonizo a los dos,
pues más vive y se eterniza
cuando a pares canoniza
el Pontífice de Dios (Puebla, 1622, p. 554).

Una de las estructuras organizativas que subyacen en estos cortejos es la de las tres leyes que rigen la historia teológica de la humanidad: la ley natural, la escrita y la de gracia. La primera va de la caída a Moisés, la segunda de Moisés a Cristo, la tercera de Cristo hasta la consumación final. Los santos funcionan así como centro privilegiado del desarrollo histórico del triunfo de la Iglesia en su progreso hacia la culminación de la ley de la gracia. Algunas pinturas expresan análoga imagen como la de Cristóbal de Villalpando (Fig. 463).

De esta manera los santos del aplauso quinto de Lisboa se distribuyen entre la ley escrita y la ley de la gracia. Menos protagonismo tienen los personajes de la ley natural por razones obvias, pero tampoco están ausentes: recordaré que el Triunfo de la Cruz en Braga in-

corporaba a nuestros primeros padres en el paraíso con la serpiente en el momento de la tentación.

Las figuras de la ley escrita se someten, como era técnica habitual a la interpretación tipológica, pues todas anuncian las realidades de la ley de la gracia, técnica desarrollada al máximo en los sermones. Se explica de esta manera la relación frecuente que establecen textos e imágenes entre Moisés, San Pablo y San Francisco. Si observamos el quinto carro de Coimbra (1622) dedicado a la Religión captamos claramente este sentido. Enoch, dentro de la ley natural aparece como el primero que inventó las ceremonias y distribuyó los días para el culto divino; llevaba una vasija en las manos y la letra «Iste caepit invocare nomen Domini». Por la ley escrita venía Moisés con las tablas de la ley en las manos y la letra «Audi, Israel, mandata vitae». Y luego San Pablo, por la ley de la gracia «en la forma que de ordinario se pinta» con una letra «Nos autem praedicantes Cristum». Esa expresión «como se pinta» nos dirige a un mundo iconográfico familiar, pero tampoco se desconocen en las fiestas barrocas otras versiones más «originales», como el San Pablo de Lisboa, que llevaba el estandarte del nombre de Jesús, y que vestía como soldado, con morrión de oro en la cabeza adornado de plumas blancas, colete de seda roja broslado de oro y lentejuelas de plata, calzas de obra del mismo color, espada y adarga con guarniciones de plata (Lisboa, 1622, fol. 38v). Otro San Pablo menos llamativo sujeta el santo nombre de Jesús junto con San Francisco Javier en la portada de la *Theologia* de Arsdekin, con las cuatro partes del mundo a sus pies.

Menos frecuentes que con San Pablo hallaremos las imágenes (de bulto, pintadas o en referencias textuales), que comparan a San Francisco con Elías, Enoch, Aarón y otros profetas y sacerdotes. En la *Catena proonima versiorum* de Córdoba hallamos una rica portada bíblica. Bajo el emblema y la figura de Cristo flanqueado por San Ignacio y San Francisco Javier aparecen sendas parejas de sacerdotes y reyes, Helí y Samuel a la izquierda, y a la derecha David y Saúl (Fig. 311).

En otra portada, la de *Palaestra biblica*, de Diego de Cuadros (1725) el grabado de Irala incluye además de los santos jesuitas a Moisés enfrente de San Juan Evangelista, ambos dispuestos simétricamente con las tablas de la ley el uno, con su Evangelio el otro, reflejando de nuevo las dos leyes escrita y de la gracia.

Podría hacerse un libro entero sobre las figuras bíblicas en las fiestas de beatificación y canonización. Solo en México iban en el coro de los tronos treinta profetas, que no se especifican, «con vestiduras propias a lo antiguo y sus insignias en las manos». Destacaba en su centro David con arpa y cetro. Otra figura de David joven vencedor de Goliat aparecía bailando en el aplauso séptimo de Lisboa (1622, fol. 38v), llevando una cabeza monstruosa en la mano en cuya frente se incrustaba la piedra con la que fue muerto y en ella escrito el nombre de Jesús.

La acumulación de estos personajes, además de justificarse por su relación más o menos cercana con el santo celebrado, se comprende a menudo por el tema doctrinal o alegórico asociado al diseño de la procesión.

El citado aplauso séptimo de Lisboa, dedicado al nombre de Jesús, puede de esta manera integrar cualquier personaje importante para la religión católica, es decir, prácticamente todos los santos y profetas: Josué, porque paró el Sol y Cristo es llamado Sol de justicia; Gedeón, el del vellón mojado por el rocío símbolo de Cristo, como escriben los Padres de la Iglesia y comenta Fray Luis de León en *De los nombres de Cristo*; Zorobabel porque reedificó el templo y Cristo es la piedra angular sobre la que estriba el templo; Sansón porque encontró la miel en la boca del león, símbolo de la Eucaristía, y como escribe el relator comentando la letra que reproducía el texto de San Bernardo *mel in ore*, «miel en la boca, que tal es la suavidad del santísimo nombre de Jesús» ...Y así sucesivamente. Resulta también evidente que en muchas ocasiones la conexión se quiebra de sutil y constituye una especie de adivinanza casi arbitraria, como sucede en muchos sermones: remito al del P. Briz en el que establece la semejanza de Javier y Moisés, y que he comentado en el capítulo correspondiente.

Si las figuras bíblicas son abundantes, más todavía los santos y personajes correspondientes a la ley de la gracia. Dejando aparte a Cristo y la Trinidad, que son lógicamente omnipresentes, habría que destacar el protagonismo de la Virgen, sobre todo como Inmaculada Concepción, puesto que en los debates sobre el tema, que no se resolvería hasta la promulgación del dogma en 1854, los jesuitas fueron activos defensores de la misma⁵⁵. En varios estandartes que describe

⁵⁵ Ver en el capítulo final el epígrafe «Javier y la Virgen», y para el tema en general Fernández Gracia, 2004b y Stratton, 1989.

Monforte figura la Inmaculada Concepción (fol. 15v). En el altar de San Francisco una imagen de la Purísima Concepción con su trono de serafines, ceñida de rayos de oro y hollando la media luna presidía el retablo (Monforte, fol. 19r). Años más tarde en las fiestas del cuarto centenario de la conquista de Valencia el altar de los jesuitas del colegio de San Pablo, tenía en el centro la Inmaculada Concepción y a los lados San Ignacio y San Francisco Javier, como recoge el grabado del *Siglo cuarto de la conquista de Valencia* de Marco Antonio Ortí, publicado en 1640⁵⁶ (Fig. 312).

No merece la pena reiterar las imágenes de los cinco santos canonizados que proliferan en todos los momentos, lugares y soportes de estas fiestas, pero apuntaré de nuevo algunas tendencias perceptibles.

Son notables los conjuntos de santos locales o fundadores de órdenes, aunque desde el punto de vista iconográfico no siempre tengan una relación significativa con San Francisco Javier o San Ignacio (o los otros santos canonizados el mismo año).

En muchos altares contruidos por las órdenes religiosas se colocan, naturalmente, los fundadores de las mismas. Todas las fiestas portuguesas van encabezadas por santos lusitanos, algunas veces los patronos de la ciudad. En Lisboa San Antonio; Santa Engracia; San Teotonio, santo conimbrigense; Santa Isabel de Portugal o San Martín, arzobispo de Braga, y naturalmente San Verísimo, mártir lisboeta; San Dámaso, papa nacido en Portugal. En Coimbra (1622, fols. 61 y ss.) desfila una cuadrilla o coro de los santos de Portugal precedido por el ángel custodio de la nación y las armas del reino, además de los cuatro ángeles custodios de Lisboa, Évora, Coimbra y Braga. La serie de los santos incluye de nuevo a Santa Isabel, Santa Engracia, Santa Eiría y Santa Comba (vírgenes y mártires con sus insignias: la espada con que fue degollada Santa Eiría y la paloma blanca símbolo de su pureza Santa Comba), San Mansos con la columna a la que fue atado y que todavía se exhibía en Évora, San Vicente, San Sisenando con la torre de la que fue lanzado, y decenas más formando un completo retablo del santoral luso.

No hay que decir que pocos de ellos tienen relación directa con San Francisco, pero pertenecen a lo que se puede llamar el género de «Panteón celeste» por usar términos de una colección de emblemas ilus-

⁵⁶ Sobre este libro ver el artículo de Alejos Morán, 1996.

trada por el jesuita Henricum Engelgrave⁵⁷ y que se cultiva con cierta asiduidad por pintores y grabadores. A esta categoría pertenece el cuadro de López Ríos en la iglesia boliviana de Carabuco: la composición se organiza en torno a la Cruz y los símbolos de la pasión; San Francisco y San Ignacio aparecen arrodillados con otros santos y los apóstoles, y en la parte más alta ángeles, la Trinidad y la Virgen. Este lienzo de *La gloria* abunda en personajes distribuidos en cinco niveles jerárquicos⁵⁸. A partir del superior, que acabo de mencionar, se observan en el segundo a San Pedro, San Pablo, otros apóstoles y San Juan Bautista con San José y los padres de la Virgen; en el tercer nivel los fundadores de las órdenes religiosas entre los que se encuentran San Ignacio y San Francisco Javier al lado de San Francisco de Asís, Santo Domingo, San Pedro Nolasco y otros doctores y mártires de la Iglesia; a la derecha de este se colocan las santas mártires; en el cuarto nivel están numerosos ángeles músicos y portadores de los símbolos de la pasión, y en el centro, de rodillas y sujetando la Cruz, San Bernardo de Claraval con un corazón al pecho colgando de una cadena de oro. El nivel inferior se dedica a una serie de sucesos milagrosos obrados por la Cruz de Carabuco (Fig. 313).

Esta composición visual puede perfectamente ponerse en paralelo con las comentadas en las procesiones.

Mayor cercanía al tema de las fiestas observan los conjuntos de santos jesuitas que ilustran altares, colgaduras, retablos y paredes, o pueblan los carros triunfales, como la nave de la India en el segundo aplauso lisboeta (Lisboa, 1622, fol. 23r), que avanzaba cargada, no de especias, sino de los mártires de la Compañía de Jesús que dieron sus vidas por Cristo. En el bauprés colgaba este letrero: «Ultra centum e societate Iesu, qui zelo fidei navigarunt et pro illa occisi sunt», y al pie del trinquete estaba el P. Antonio Criminal, protomártir de la Compañía, atravesado con una lanza. Apoyado en el palo mayor el P. Ignacio Acevedo, con la imagen de la Virgen en los brazos, y cerca de él el P. Edmundo Campiano y el P. Gonzalo Silveira⁵⁹... En un paso

⁵⁷ *Lucis Evangelicae sub velum sacrorum emblematur reconditae pars tertia hoc est Caeleste Pantheon sive Caelum novum in festa et gesta sanctorum totius anni, morali doctrina, ac profana historia varie illustratum.*

⁵⁸ Ver para este cuadro *Entre el infierno y la gloria. Restauración de dos lienzos monumentales. Templo de Carabuco*, 2003.

⁵⁹ Antonio Criminal, 1520-1549, fue alanceado y decapitado en Vedalai (India), misionero en la costa de la Pesquería. De él dice San Francisco Javier: «En verdad

de la procesión de México otra nave llevaba los mártires de la Compañía y en el lugar del farol a San Francisco Javier, y en esta misma procesión el coro de los serafines incluía una serie de veinticuatro con insignias de mártires en las manos (espadas, lanzas, parrillas, saetas), «significando los mártires de la Compañía» (México, 1622, p. 523); más adelante un cuadro de gran tamaño colocado en un carro triunfal representaba a San Ignacio recostado «y del pecho le nacía un árbol en cuyas ramas estaban pintados muchos mártires de la Compañía (México, 1622, p. 640) (Fig. 314).

El tema de los mártires jesuitas es omnipresente en la iconografía de la Compañía. Al parecer, según apunta el P. Balza en un sermón «pensaron algunos (no sé con qué tan buena intención) al principio que se comenzó a fundar esa religión que respeto de las demás, que tan pobladas y enriquecidas están de santos, que había de ser la Compañía infecunda y estéril dellos (Balza, fol. 1v). En respuesta a estas actitudes los jesuitas exhiben sistemáticamente el mayor número de santos y mártires.

En la capilla del mausoleo de San Francisco Javier en Goa en un medallón del techo el santo desde el cielo observa el martirio de los misioneros del Japón, Goto, Miki y Kisai, crucificados en 1597 en Nagasaki, beatificados en 1627 y canonizados en 1862 (Fig. 292).

El grabado inicial de *Ideas de virtud en algunos claros varones de la Compañía de Jesús* del P. Juan Eusebio de Nieremberg es también una exaltación de la Compañía, sus santos y mártires dentro del cuerpo de la Iglesia presidido por Cristo (Fig. 315).

Colocados en torno a la Inmaculada, pintó Juan Francisco de Aguilera (Pinacoteca Virreinal de San Diego) a San Ignacio, San Francisco de Borja, San Estanislao, San Luis Gonzaga, San Francisco Javier con los mártires del Japón y otros (Fig. 448).

En un anónimo de la Residencia de la Compañía de Jesús de Sevilla se colocan los mismos santos jesuitas en torno a Cristo crucificado sobre una parra que nace de un cáliz (Fig. 316).

que es hombre santo y como nacido para cultivar estas tierras [...] el amor que le tienen sus súbditos es sobre toda ponderación» (*Cartas*, núm. 72). Edmundo Campiano, Londres 1540-1581, estuvo prisionero en la torre de Londres y acusado de alta traición fue ahorcado. Gonzalo Silveira, 1521-1561, murió estrangulado en Mozambique siendo el primer mártir jesuita en el continente africano. Más datos sobre sus vidas en el *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*.

Como ha estudiado Luis de Moura Sobral se evidencia una verdadera estrategia de «espiritualidad y propaganda en los programas iconográficos» jesuitas⁶⁰. Ya en el frontispicio de la vida de San Ignacio ilustrada por Rubens-Barbé encontramos al fundador acompañado de retratos de otros jesuitas. En la parte inferior de la portada en dos tarjetas laterales aparecen grupos de los mártires de Inglaterra y de la India a la derecha, y en las bases de las columnas los mártires del Japón y de la Florida, en el centro dos barcos con los cuarenta mártires del Brasil. En la galería de santos y mártires jesuitas no faltan los padres Criminal y Campiano que hemos visto en la procesión de Lisboa.

Variantes pictóricas de algunos tramos procesionales podrían considerarse algunos techos pintados como el del seminario de Santarén, antigua iglesia de la Compañía, que comenta de Moura. El pintor Antonio Machado Sapeiro desarrolla un programa esencialmente mariano con el triunfo de la Inmaculada Concepción en el centro. Rodeada de ángeles y los símbolos de la letanía lauretana, en los extremos de la composición algunas prefiguraciones de la Virgen en heroínas del Antiguo Testamento, personificaciones de las cuatro partes del mundo en donde la Compañía ejerció su apostolado y propagó el culto inmaculista, y en otros lugares los santos Ignacio, Javier, Borja y Estanislao de Kostka, recién canonizado en el momento de la pintura. Este techo celebra por tanto los principales santos de la orden asociados al triunfo de la Inmaculada Concepción.

Además de los mártires y la Inmaculada caracteriza a la iconografía jesuítica el mundo de los ángeles, estudiado en la pintura por Pfeiffer⁶¹ y omnipresente en las fiestas de beatificación y canonización, con innumerables ángeles custodios, con los coros de jerarquías angélicas que vertebran totalmente la procesión de México o con las cuadrillas de innumerables ángeles en el Triunfo de la Gloria de Puebla que tuvieron tanto éxito, no solo por su esplendor, sino por aludir a la propia ciudad de los Ángeles:

Venía por último fin y remate el Triunfo de la Gloria lleno de Ángeles que divididos en tres jerarquías traían a los dos santos en medio; este tuvo mucho que ver así por el aludio de la ciudad de los Ángeles como por su bizarría y aparato (Puebla, 1622, p. 554).

⁶⁰ Moura Sobral, 2004. Aunque se centra en los casos de Portugal estos son perfectamente ilustrativos de la generalidad.

⁶¹ Pfeiffer, 2003, pp. 196 y ss.

Las cuatro partes del mundo y otras alegorías geográficas

Una de las modalidades alegóricas más frecuentes consiste en la personificación de entidades geográficas, regiones, naciones, pueblos y las partes del mundo recorridas por los santos o rindiéndose a su influjo espiritual.

En México, 1622 (pp. 534 y ss.), después de los nueve coros de ángeles, siguió el triunfo de los dos santos Ignacio y Javier, «que iban en un carro triunfal a quien acompañaban los principales reinos, provincias y ciudades donde los santos anduvieron»: empezaba el cortejo por el Imperio mejicano, y seguían la India oriental en un caballo blanco, con Goa y Macao; el reino de la China, isla de Cantón, reino del Japón, costa de la Pesquería acompañada de Malabar y Travancore, reino de Ormuz con varias ciudades, para dar lugar después a los reinos de occidente encabezados por el de Navarra, y continuados por la provincia de Vizcaya, reino de Aragón, y muchas otras ciudades y provincias (Manresa, Barcelona, Toledo, Castilla la Vieja, Valladolid, París, reino de Francia, Portugal con Lisboa y otras ciudades), hasta el Imperio romano.

Semejante era la disposición en Puebla (pp. 552 y ss.) de la que ya he apuntado que parece copiar a la primera: Imperio mejicano, Monarquía del Japón, Reino de Portugal, Imperio del Turco, Francia, Reino de España, etc. cada uno con sus insignias, armas, ropajes y estandartes con letras alusivas, como la de España, que decía:

A Ignacio y Javier, luceros
del cielo, ilustres varones,
rinde España sus aceros,
sus coronados leones
y sus castillos roqueros.

En la procesión de Oporto (fols. 173 y ss.) iban las figuras alegóricas de la ciudad de Oporto, con otras ciudades, villas y pueblos de la región y los ríos Duero, Ferreira, Riotinto, y otros muchos, tocados con frutas y flores, hierbas marinas y hasta peces, con las simbólicas jarras de plata bajo el brazo, según era costumbre representarlos.

Las fiestas por la beatificación de San Francisco Javier en Lisboa (1621, fols. 6 y ss.)⁶², resultan excepcionales en este sentido: el triun-

⁶² Ver también el *Triunfo com que o Colegio de S. Antam da Companhia de Iesus da cidade de Lisboa celebrou...* 1620, que da una versión resumida de este evento.

fo del beato Javier se dividía en ocho cuadrillas, una buena parte de las cuales eran de reinos y provincias.

El Colegio Romano en 1622 puso en escena una apoteosis o consagración de los santos, especie de ballet en cinco actos, introducido por la Sabiduría en un trono entre nubes, y en el que desfilaron los carros triunfales de Roma, España, Portugal, la India, y las alegorías de Francia, Italia, Palestina, Japón, la China, con ofrendas a los santos, que aparecen en una visión celeste rodeados de ángeles⁶³.

Interesa también reparar en el diálogo «muito solemne» o debate que tuvo lugar en la iglesia de la casa profesa lisboeta, interpretado por niños de la santa doctrina, en honor de San Francisco. La materia del diálogo fue «qual das tres partes do mundo devia mais ao beato padre» (fol. 53v): esas tres partes del mundo que protagonizan el debate son Europa, Asia y África, América no aparece⁶⁴.

En Madrid, 1619, en el teatro de los estudios de la Compañía, y en presencia del rey y gran número de grandes y títulos se escenifica una obra teatral en exaltación del beatificado Francisco Javier. A un lado del tablado se dispone un globo de tres varas de diámetro y en él pintado el Mundo:

Este globo tenía cuatro cascos o compartimientos en que estaba dividido con los nombres de las cuatro partes del mundo, Europa, Asia, África y América, y de los mares principales en que los geógrafos reparten el océano y alindan con las dichas partes del mundo [...] Salieron a hacer el prólogo, vestidas muy rica y propiamente, la Matemática y la Historia. Esta refirió historialmente las jornadas que hizo el santo por mar y tierra, y aquella acercándose al dicho globo y midiéndole con los instrumentos de su arte sacó por su cuenta que el santo había andado doce mil y más leguas [...] y que había estado y predicado en las tres partes del mundo, Asia, Europa y África [...] y que aunque no había puesto los pies en América, tal vez navegó sus mares costeando el Brasil, al cual a su ruego y por su orden sembró la primera gente de la compañía, y así concluyó que este santo era benemérito de todas las cuatro partes y todos tenían razones para

⁶³ Ver M. Fagiolo, 2003, p. 209, que reproduce los grabados de Greuter. La relación de las fiestas en F. Strada *Saggio delle feste che si apparecchiano nel Collegio Romano in honore de'Santi Ignatio er Francesco*, Roma, 1622.

⁶⁴ América, desconocida en la Antigüedad, tiene que irse añadiendo poco a poco a la imagen global del mundo, compuesto de tres partes hasta el Descubrimiento. Ver Zugasti, 2005.

tenerle por suyo, y confiriendo sobre este fundamento vinieron a resolver que sería agradable espectáculo introducir las dichas cuatro partes con sus mares contérminos a competir sobre este intento... (fols. 8 y ss.).

En lo que se refiere a la actuación de las partes del mundo, salen al tablado sus cuatro ángeles custodios para apoyar, por encargo de la Gloria, las pretensiones de cada una. Cuatro Laureolas (o coronas de cualidades y circunstancias del santo) toman igualmente partido: el Doctorado se alía con Asia, el Martirio con África, la Virginidad con Europa y la Confesión con América:

Luego fueron saliendo del globo del mundo, arriba dicho, por los cuatro cascos las cuatro partes del mundo, cada una con su ángel custodio y con el mar que alinda con ella: salió la primera con un rebato de pífaro y atambor Asia, donde el santo murió, y el mar Índico. Asia con un vaquero hermoso de tabí de oro amarillo, trencillado de plata conformándose en el color con la laureola de doctor [...] Salió América con no menor bizarría que las otras tres partes, sacó las armas todas graduadas de oro, el faldón hasta la rodilla de tela morada, compartido a trechos con algunos pasamanos finos de plata, y los vacíos que estos dejaban bordados con muchos lazos, hechos con lantejuelas de plata [...] en la cabeza sobre una cabellera de pelo de mujer traía una diadema cuajada de joyas ricas de diamantes con plumas al derredor, que hacían una media luna al uso de los reyes mejicanos y peruanos antiguos... (fols. 9 y ss.).

América reivindica el derecho a tener por suyo a San Francisco Javier aunque físicamente no llegara a pisar sus territorios, reivindica que se continuará en ciertas elaboraciones iconográficas y literarias que enlazan la leyenda de la predicación en Indias de Santo Tomás con la de San Francisco Javier⁶⁵, cuya devoción se extiende especialmente por la Nueva España, en donde se le pintará en ocasiones bautizando a un rey indio que algunos estudiosos identifican con Moctezuma (Fig. 317). En otro mural de Curahuara de Carangas (Bolivia) el santo bautiza a los incas (Figs. 318 y 319).

Las partes del mundo se reiteran en representaciones pictóricas simbólicas⁶⁶. En cuatro óleos anónimos mejicanos, América está alegori-

⁶⁵ Ver Cuadriello, 2006.

⁶⁶ Ver, por ejemplo de J. Correa, el biombo *El encuentro entre Cortés y Moctezuma. Los cuatro continentes*, colección del Banco Nacional de México,

zada por varios indios con tocado de plumas y arco y flechas, con monos, gallos, y árboles frutales exóticos; Europa como Minerva en un caballo blanco, con el espejo de la sabiduría y un búho a los pies, con otros símbolos de artes y oficios; África con tres figuras (una negra) y la central montada en un león; Asia como princesa coronada de flores sentada en un camello, con servidores que la atienden reverentes, palmeras y guirnaldas de flores... En Ripa Europa lleva en una mano un templo «para indicar que en ella radica en la época presente la religión perfecta y verdadera, que es muy superior a todas las restantes», y está rodeada de instrumentos y signos de las artes y las ciencias (la lechuza es aquí atributo suyo, con paleta de pintor y vihuela...); Asia lleva un ramo de espigas en una mano y un incensario en otra, con una corona de flores en la cabeza y un camello; África es una mujer negra con collar de perlas, un tocado como cabeza de elefante, y en las manos un escorpión y una cornucopia; América, en fin, es una mujer desnuda con cabellos revueltos, armada de arco y flechas, y un ornamento de plumas, mientras pisa una cabeza humana y un caimán... (Figs. 320-323).

Semejantes realizaciones plásticas no son raras en la iconografía javeriana. Puede observarse en este sentido el grabado de Claude Mellan (Fig. 324) en el que San Ignacio y San Francisco se hallan en un templo, con una columna que termina en un corazón inflamado y con alas, y el monograma IHS en un sol con rayos, acompañados de las cuatro partes del mundo.

Las mismas alegorías se hallan en el grabado anónimo del Museo Metropolitano de Nueva York del triunfo de San Ignacio y San Francisco Javier, quienes montados en dos carros llevados por dos caballos blancos alados se dirigen entre resplandores al cielo mientras se advierten en un promontorio terrestre las cuatro personificaciones de las partes del mundo.

Otro grabado de Kilian⁶⁷ las incluye con María Inmaculada y una serie de santos jesuitas, y excelente es la pintura de la iglesia de San Pedro de Lima con la alegoría de las cuatro partes del mundo a los

Ilustración en núm. 194 del catálogo *Mexico. Splendors of Thirty Centuries*, pp. 424-26. Otras reproducciones en *Juegos de ingenio y agudeza*, pp. 216-17, láminas 122 (América), 123 (Europa), 124 (África), 125 (Asia). Pero sobre todo ver las descripciones de Ripa en su *Iconología*, II, pp. 102-108.

⁶⁷ Hollstein, 1975, t. XVI, p. 193.

lados del gigante Atlas, quien sostiene el mundo que ha de ser convertido por la predicación de los santos jesuitas (Fig. 325).

Esta constelación alegórica de las cuatro partes del mundo es recurrente en las fiestas jesuitas y constituye la forma más característica de los motivos geográficos. Ya en una máscara segoviana de 1610⁶⁸, los fundadores de la Compañía salen con los nueve de la Fama para demostrar al mundo que han hecho más hazañas que los famosos héroes y sus hechos se han extendido por las cuatro partes de la Tierra, las cuales participan en la procesión: Europa, vestida a la española lleva un toro por insignia; Asia, con ropas orientales, un ave fénix como emblema; África, en traje egipcio, y América «vestida a lo indio», a caballo y acompañada de lacayos que danzan «a lo indio», con muchos plumajes de colores.

Un carro triunfal de la Tierra, tirado por dos bueyes y curiosamente adornado, participa en la procesión de Gerona, 1622. En la parte central se asientan las cuatro partes «con sus propios trajes, ricos y vistosos» (fol. 3r). Europa lleva ramos de flores (flores de ciencias y frutos de virtudes); África, con un manojo de espigas «le rendía gracias» por ver a tantos de sus etíopes lavados con el agua del bautismo; etc. América aparece aquí con un ramo de oro, y en un soneto castellano agradece a una ninfa en traje de Palas (imagen de la Compañía de Jesús) «el haber descubierto en sus tierras las minas de oro de la fe evangélica y margarita preciosa de la gracia».

Miguel de León (Madrid, 1622) apunta brevemente que de los doce carros triunfales de los padres de la Compañía los cuatro primeros llevan las cuatro partes del mundo, acompañadas de estudiantes a caballo con broqueles en los que figuraban los reinos y provincias más principales, y que en el claustro de los carmelitas se dispuso una admirable fuente cuatro de cuyos caños iban a cuatro figuras muy grandes «que eran África, Asia, Europa y América, aludiendo al riego de la doctrina que de la santa [Santa Teresa] habían recibido», pero la relación de Monforte se dilata a lo largo de bastantes páginas para describir estas alegorías, de las que he recogido antes un extenso fragmento correspondiente a Asia.

⁶⁸ Ver Alenda y Mira, 1903, núm. 521. En una fiesta por la beatificación de San Ignacio.

En Braganza (1622, fol. 142r) solo documentamos la alegoría de Asia sobre un elefante, que por la noche arde en fuegos de artificio, significando el fuego divino que San Francisco enciende con su predicación. En la isla Terceira salieron cuadrillas de figuras del mar y de la tierra, y en el cortejo de la tierra «eran las principales Asia, Europa, y los ángeles custodios de cada una» (fol. 221v). Según la relación de Lisboa (fol. 12v) en la plaza de la iglesia de San Roque, agradecidas a los grandes beneficios recibidos, desfilaron las cuatro partes del mundo, no solo con grande acompañamiento, sino con una hermosa danza de aves que con sus mudanzas alegraron a todos: Europa dio dos águilas, Asia dos pavos reales, América dos papagayos y África un avestruz que guiaba el baile. Pasada la danza daba comienzo el acompañamiento: América iba sentada en un armadillo «animal propio daquellas partes»; en su cortejo mostraban sus riquezas las provincias del Perú, Brasil, Tucumán y Paraguay, representadas en indios con plumas de varios colores, arcos y flechas, con abundancia de piedras preciosas en su vestimenta. Las otras partes ostentan cortejos parecidos en suntuosidad y colorido.

En Évora (fols. 82 y ss.) se escenificó otra pieza teatral, esta vez una tragicomedia sobre las hazañas de los dos santos en la que salió Europa sobre un toro marino y Asia sobre un elefante. En la procesión del domingo tres de julio, a la ciudad de Roma con sus insignias y acompañamiento siguen las cuatro partes del mundo, «Europa em o seu vitulo marinho, Asia sobre hum elephante, Africa em hum ginete, America tambem a cavalo», todas con rico vestuario y cuajadas de perlas y piedras preciosas.

En Braga (1622, fols. 115 y ss.) Asia, África, América y Europa iban sujetando una cruz en la que se leían las palabras «Te omnis terra veneratur». Asia lleva un tocado a modo de navío con perlas y plumajes, África un morrión ornamentado de follajes de plata, América una cabellera de rizos llenos de perlas y oro, con plumas de pavo real, y en una mano una hachuela plateada con borlas de seda, y Europa una corona imperial que señala su predominio sobre las demás. Para ilustrar la bienaventuranza que promete a los mansos la posesión de la tierra, la proa del carro (Braga, 1622, fols. 122 y ss.) la ocupaba la Tierra coronada de torres y murallas, con la cornucopia en la mano llena de frutos y la letra «Posidebunt» (bienaventurados los mansos porque ellos poseerán la tierra). En el acompañamiento aparecen de nue-

vo las cuatro partes del mundo sobre los animales que se crían en cada una: Asia en un elefante, América sobre un pavón, Europa a caballo y África sobre un león, de manera que en esta procesión tenemos duplicadas estas figuras, con variaciones iconográficas.

Otra variación es la de Villaviciosa (fols. 150 y ss.) en las que la Tierra se integra en un cortejo de los cuatro elementos (aire, agua, tierra y fuego). Desde el punto de vista simbólico el sentido no varía mucho: que el ámbito universal de las hazañas de los santos o la expansión de la Compañía se expresen a través de la imagen del mundo o de los cuatro elementos que constituyen todo el cosmos es lo mismo. En Villaviciosa la selección de las regiones se ordena por la propia organización de las provincias jesuitas, desde las del Norte (provincias Germanica y del Rin, Austria, Polonia, Lituania...), a las orientales (Goa, Malabar, Japón, China...), con sus colegios respectivos de las ciudades de Malaca, Bengala, Coulam, Cochín, etc. Esa estructura explica que Perú y Brasil figuren en la sección de las provincias del Occidente de Europa, dentro de las regiones sujetas a la Corona de España. Además, del carro triunfal con la estatua de San Ignacio (fol. 152r), tiraban cuatro elefantes encima de los cuales iban, otra vez, las indispensables cuatro partes del mundo, por haber extendido San Ignacio en todas ellas (por sí mismo o por sus hijos espirituales) la predicación del evangelio.

Como ya se ha visto, las fiestas por la beatificación y canonización de los santos Ignacio y Javier no se limitaron al Viejo Mundo. Entre los nueve coros de las jerarquías angélicas de México «iban las cuatro partes del mundo, Asia, África, América, Europa», con seis salvajes con sus mazas al hombro y una tarja que decía:

Sujetas a su poder
y a su valor sin segundo
se vienen hoy a ofrecer
el gran Ignacio y Javier
las cuatro partes del mundo. (p. 521).

Es digno de reparar el hecho de que en estas fiestas América se identifica prácticamente con Nueva España mientras que Europa está representada fundamentalmente por España en la figura del rey Felie IV (p. 525).

En Potosí⁶⁹ las fiestas por la canonización de San Ignacio y San Francisco se celebran en 1624. En la procesión pudo verse al Cerro de Potosí, y un globo de azul y plata sobre el que se veía «la Villa Imperial de Potosí en forma de una grave y hermosa doncella vestida de rica tela de plata, con cetro en la mano y corona imperial», y en la calle de la Comedia las cuatro partes del mundo en forma de hermosas señoras con sus trajes propios, recamados de piedras preciosas, menos América que estaba desnuda, «salvando lo que la honestidad exige», a cuyos pies se veía multitud de los animales más abundantes en sus regiones, con letras y versos alusivos.

Los dos ejércitos y el triunfo de los santos

En la noche del jueves, después de vísperas, en la casa profesa de México se llevó a cabo un torneo que puede simbolizar el sentido último del mensaje doctrinal que subyace en estas fiestas. Se formaron dos ejércitos: de una parte la Religión acompañada por la Fe, Esperanza y Caridad y por otra la Idolatría, a quien acompañaban la Infidelidad, la Envidia y Presunción (México, 1622, p. 554). Hicieron su desafío los Vicios contra las Virtudes de San Francisco Javier y se desarrolló una pelea tanto más admirada por ser los protagonistas niños menores de trece años. El desenlace fue el que se podía esperar: los Vicios y sus padrinos vencidos y encadenados fueron presentados delante de los santos por sus virtudes antitéticas.

Esta lucha del ejército celestial contra el del mal se organiza en torno a la figura de la Iglesia Militante que aglutina al ejército del bien. A ella pertenecen los santos heroicos y en ella se desarrollan las virtudes. Como ya se ha dicho, los defensores del bien que pertenecen a las etapas anteriores a la ley de la gracia se interpretan como anuncios del porvenir.

En este sentido, es comprensible la importancia de la alegoría de la Iglesia militante y también de la Iglesia triunfante en los desfiles. Las realizaciones alegóricas despliegan diferente complejidad. En Lisboa (1622, fol. 45r) es una figura más del carro de las canonizaciones, en

⁶⁹ Ver *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Arzans de Orsúa, cit. en Zugasti, 2005, pp. 117-19.

el cual señala con el dedo a San Ignacio y San Francisco. Su caracterización se basa en un vestuario rico y sobre todo en una guirnalda de flores de múltiples colores y variedad que significaban, según el relator, los doctores, mártires y vírgenes que son la corona de la Iglesia, además de un hacha de pabilos (la Fe) y una espada en la otra mano. Otra versión aparece en Braga coronada por siete estrellas con la luna a los pies según la descripción del *Apocalipsis*, cap. 12. En Villaviciosa ocupa un carro entero que preside con vestimenta militar enarbolando un crucifijo y señalando a los santos Ignacio y Javier. Impulsaban el carro los cuatro animales de Ezequiel dirigidos por los evangelistas, quienes llevaron por el mundo «toda la Iglesia Militante» por medio de la predicación evangélica (Villaviciosa, 1622, fol. 152r-v).

Probablemente las construcciones alegóricas más completas son la de Goa y la que describe Monforte, no la simple figura del altar de los padres de San Agustín (fol. 28r) sustentada sobre los santos, sino la que levantaron los padres del Carmen calzado con forma de nave en un amplio tablado, según la conocida representación de la nave de la Iglesia⁷⁰:

En medio, a imitación de la nave, que se suele pintar en dechado de la Iglesia Militante, fabricaron otra hermosísima, símbolo de esta sagrada religión con los más ilustres doctores de ella, que alumbrando al mundo hicieron riza y estrago en los enemigos de la Iglesia. En lo alto de la gavia de la nave estaba Santa Teresa de Jesús, como una de los principales santos de esta religión, y a cuya canonización con la de los demás santos se hacía esta fiesta y altar. En lo restante del navío, así como en el *typus Ecclesiae*, están los doctores, que rebatieron los tiros de los herejes, así en esta nave estaban las personas de esta religión que más les resistieron. En la popa y proa los santos profetas Elías y Eliseo, padres y fundadores de esta orden, que valerosamente resistieron a los enemigos de Dios, Elías a los profetas baalistas, y Eliseo a los reyes idólatras. En el cuerpo de la nave San Dionisio Papa, monje de esta religión (según la tradición de esta orden) convenciendo al hereje Paulo Samosateno, que estaba en el mar pintado con todos los herejes, que iremos contando; a su lado estaba el gran patriarca San Cirilo Alejandrino, peleando valerosamente contra Nestorio. Veíase allí San Espiridión Obispo, uno de los padres del Concilio Niceno, rechazar la doctrina de Arrio. Tuvieron su debido lugar el insigne Tomás

⁷⁰ Para este motivo, su historia e interpretación cristiana ver especialmente Daniélou, 1961, cap. IV, «Le navire de l'Eglise».

Vualdense, oponiéndose a Vuicles, y sus secuaces, y Guido Carmelitano, resistiéndose a Sagarelo, lustre entrambos de la Iglesia, y honra del Carmelo. Sacó este día verdaderos a los poetas el mar en que estaba la nave, pues no le faltó a su transparencia cristales, ni a su tersura plata bruñida, sembrado todo él de muchos peces, conchas y diversidad de hierbas. La nave estaba enquiciada con tal arte que al meneo de dos niños que representaban hermosos ángeles, parecía turbar la serenidad del mar y caminar sobre sus olas. Lo restante de la nave y tablado estaba adornado con suma curiosidad, y muy particulares piezas, que junto con lo demás era cebo de los más curiosos y advertidos (Monforte, fol. 30r-v).

La nave de Goa que cierra la pompa triunfal no es menos abundante en figuras de santos, profetas y alegorías virtuosas y sacramentales. En una primera cubierta se disponían los confesores, en la segunda las vírgenes, en la tercera los mártires, en la popa los evangelistas, y en la proa los profetas mayores. La quilla era la cruz de Cristo y los mástiles se formaban con las virtudes cardinales y teologales, las velas figuraban los siete dones del Espíritu Santo y el ancla con un delfín enroscado, tomado de un emblema de Alciato, servía para expresar el auxilio de Dios en los trabajos. Todo el aparato de una nave, desde la artillería a las barandillas debía ser interpretado a la luz del sentido alegórico iluminado por las cartelas con jeroglíficos, y leyendas de la Sagrada Escritura.

Con gran protagonismo de los santos jesuitas, especialmente San Ignacio y San Francisco, que es quien arrastra la nave, encontramos un excelente ejemplo pictórico en la obra de José Rodríguez Carnero en la iglesia del Espíritu Santo de Puebla (Fig. 326).

En compañía de la Iglesia Triunfante aparece la Militante en Marchena o en Coimbra: las llaves de San Pedro para esta y la palma de la victoria para aquella permiten al espectador la interpretación (Coimbra, 1622, fol. 64v).

En el contexto de las fiestas jesuíticas el arma principal de la Iglesia es naturalmente la Compañía de Jesús, que ha debido inventar su propia alegoría para integrarla en los triunfos. He mencionado en otro lugar el cartel de Toledo, que llevaba «una estampa curiosa», donde la Compañía se personificaba en forma

de una hermosa y venerable matrona con Jesús en el pecho y junto a él dos niños trabados a semejanza de Cástor y Pólux, signo de Géminis,

por haber dado de un parto, como otra Rebeca, dos tan insignes patriarcas canonizados juntos, como fueron San Ignacio y San Francisco, los cuales tenían en sus dos manos, en la derecha San Ignacio sobre un mundo que decía «Europa», y a San Francisco en la otra con otro mundo que decía «Asia», el uno vertiendo fuego, que era San Ignacio, como lo significa su nombre, el otro vertiendo de una concha agua, que era San Francisco, por haber llevado la fe y el bautismo de Cristo por todos aquellos reinos. San Ignacio tenía por letra «Igne veni mittere in terram»; San Francisco, «Baptizantes eos etc. decete omnes gentes etc.». A entrambos los trababa un águila que en el pecho tenía las armas de los congregantes (Toledo, 1622, fol. 2v).

Menos llamativa apareció en Lisboa (1622, fol. 6r-v). Se la reconocía por llevar un estandarte con las imágenes de San Ignacio y San Francisco; por lo demás todos los detalles que da el narrador se refieren a la riqueza de su atavío pero no a los detalles iconográficos. Semejante a esta es la personificación de Coimbra; es interesante el hecho de que la Religión y la Compañía formaban pareja con un vestido igual, salvo que el color de la Religión era verde y el de la Compañía rojo, y que en el tocado la primera llevaba una cruz y la Compañía un Jesús perfilado de oro y otro igual en la mano (Coimbra, 1622, fol. 64r-v). En el carro de la Gloria de Braga vuelve a salir entre San Ignacio y San Francisco, ahora con palma en la mano y un sol por escudo, armada de espada desenvainada y en la coraza un Jesús de oro (Braga, 1622, fol. 128v). La divisa del monograma es la que generalmente caracteriza esta alegoría en sus apariciones (Braganza, 1622, fol. 145r; Portalegre, 1622 fol. 208r).

Hay elaboradas integraciones de la alegoría de la Compañía de Jesús en escenas en que se enfrenta a sus antagonistas. En Villaviciosa (1622, fol. 150r-v) la Compañía sentada en un riquísimo trono, a modo de ninfa vestida de seda sostenía en la mano derecha un Jesús cercado de rayos de sol y con la izquierda unos cordones que apresaban dos grandes sierpes de aspecto terrorífico que mostraban ser la Idolatría y la Herejía «las cuales acostumbra la Compañía a sujetar en las principales partes del mundo», que eran precisamente (las partes del mundo) quienes tiraban de su carro. En el colegio de San Calixto de la Paz se conserva un Triunfo de la Compañía con otro carro simbólico, el de Ezequiel tirado por extraños animales, tradicionalmente interpretados como los evangelistas, aludiendo a la predicación de la orden (Fig. 327).

La aparición más espectacular seguramente es la de Évora en donde su condición militante se reflejaba en la fábrica del carro, que representaba una torre con muralla y baluartes, almenas y castilletes rematados en una cruz de plata y cubiertos de muchos escudos con la letra «Omnis armatura fortium». En su trono la Compañía vestía de verde, azul y oro, peto de armas blancas perfilado de oro, capace te emplumado, medias y jubón encarnado con un Jesús en la mano (Lisboa, 1622, fol. 93r-v.).

En las tropas de la Iglesia y la Compañía militan todo tipo de virtudes, dones y gracias, en especial las virtudes teologales y cardinales, la Gracia divina, y decenas más. En el carro de la Iglesia de Pont-à-Mousson figuran en el acompañamiento la Religión y la Piedad y en el programa iconográfico del patio del colegio jesuita en las mismas fiestas se integraron trece emblemas de virtudes de los santos, que no se especifican. Sí se mencionan individualmente, en cambio, las virtudes de San Francisco que participaron en el desfile mejicano (1622, p. 530):

Seguíanse detrás, con sus insignias, escudos y empresas, aludiendo algunos hechos heroicos de Javier, hasta veinte virtudes con vaqueros y mantillinas, ricos mantos reales de tela y tiaras de joyas en la cabeza. Iban en esta forma la Caridad y Esperansa, la Fe y la Justicia, la Templansa y Fortalesa, la Prudencia y Modestia, la Magnanimidad y Liberalidad, Puresa y Paciencia, la Meditación y Sabiduría, la Piedad y Humildad, la Pobreza y Prudencia, la Religión y Perseverancia.

Es difícil determinar, fuera de las más habituales, cuál sería la iconografía de todas estas virtudes, de las que solo sabemos que llevaban sus insignias y empresas. Es posible que correspondieran con más o menos variaciones a representaciones visuales bien conocidas por otra parte en repertorios como los de Winckle o Ripa, en donde a menudo una misma virtud puede ostentar múltiples atributos iconográficos. En Ripa la Paciencia lleva un yugo o una insignia de caracoles o una roca en la que sale agua gota a gota; la Prudencia tiene dos rostros como Jano, lleva un espejo, una serpiente, hojas de morera, etc. (Fig. 328).

En cualquier caso este ejército de virtudes prolifera y protagoniza numerosos niveles de la fiesta, concretando su dimensión más doctrinal. En el certamen toledano, uno de los temas era los nueve géneros de virtudes de San Francisco Javier, y en las fiestas de Braga, como ya

hemos visto, resultaba fundamental la estructura de las bienaventuranzas en cuyos carros aparecían entre otras, la Pobreza, Verdad, Justicia, Mansedumbre, Penitencia, Gusto, Alegría, Constanza, Sufrimiento, Pureza, Fe, Paz, Concordia, Paciencia, Fortaleza, Amor divino o Misericordia, frente a sus enemigos, el Hambre, la Sed, la Ignorancia, la Tristeza y la Crueldad. Algunas de estas virtudes o dones son especialmente importantes, empezando por la Fe, que en México se coloca al lado de San Francisco Javier o que en Évora sale en compañía del Trabajo y el Júbilo. En Coimbra la Fe con la Esperanza y la Caridad van a bordo de la nave de San Francisco, cada una con sus atributos (cáliz y cruz; áncora; corazón atravesado por una saeta) y colores (blanco, verde y rojo):

Junto al santo iban tres figuras de mucho lustre y riqueza. La primera de la Caridad que llevó el santo al Oriente, esta sobre una ropa de tela encarnada con ricas guarniciones [...] tocado [...] con muchas joyas y corazones asaetados y en una bandeja llevaba uno asaetado con esta letra «Charitas Christi urge nos» 2 *Corint.*, 5. La segunda figura era la Fe que el santo fue a plantar a las provincias de Oriente, vestía ropa de tela blanca variada con guarniciones variadas de obra muy rica, pecho y mangas de blanco, guarnecido todo de oro [...] tocado sobre cabello rizado con mucha pedrería rematado en un cáliz dorado y en la mano un cruz con la letra «Fide aptavit arcam in salutem domus suae» *Hebre.* 11. La tercera figura era la Esperanza, que vestía verde [...] en la mano una áncora (Coimbra, 1622, fol. 60v).

El Amor divino se identifica por su escudo con un corazón asaetado (Coimbra, 1622, fol. 63v) y lleva en su séquito la Penitencia y la Victoria, una con vestido lleno de cilicios, la otra con palmas en la mano y en la cabeza. Como cautivos suyos los enemigos del hombre —el Mundo el Demonio y la Carne (Coimbra, 1622, fol. 63r-v)— acompañado de la Vida activa y contemplativa aparece en Évora (fol. 93r) en un carro tirado por leones, iconografía inspirada en un emblema de Alciato adaptado a lo divino, formando parte de una complicada construcción perteneciente al carro de la Compañía de Jesús, que ya he comentado más arriba.

Mejor que continuar con la enumeración de este catálogo interminable, será observar algunos conjuntos de intensa acumulación. Si el concepto de alegoría se puede entender en dos sentidos, personifi-

cación de entidades abstractas y conjunto orgánico de metáforas, la modalidad más interesante que advertimos es la constituida por series orgánicas de personificaciones, una especie de quintaesencia de lo alegórico.

En Oporto desfiló un carro con tres pisos. En distintos lugares se colocaban el Amor divino, Desprecio del mundo, la Pureza virginal, el Rigor penitencial, la Religión y la Oración, la Inocencia... tiraban del carro la pareja Fortaleza y Constancia con insignias de columnas y castillos.

Ya se ha citado antes el aplauso primero de Lisboa en donde la Penitencia se desplegaba en un conjunto de virtudes subordinadas como la Mortificación, la Contrición, la Confesión y la Abstinencia. Similar técnica construye el resto de los aplausos lisboetas. Años antes en las fiestas de beatificación las procesiones de Lisboa se habían organizado en cuadrillas. La sexta, cuya descripción también he recogido, se componía de las «virtudes y dones sobrenaturales que el Señor comunicó más evidentemente al beato padre Francisco».

Composiciones análogas a las naves de la Iglesia en cuanto a su técnica alegórica hallamos en Braganza y Oporto.

La nave de San Francisco de Braganza incluía el Celo de las almas, la Fe y el Don de lenguas, justificadas por la vida del santo e identificadas por inscripciones y empresas.

Estrechamente relacionada con las virtudes de los santos se encuentra la capacidad de obrar milagros. Hecho evidente para Lorenzo Suárez de Figueiro, testigo en el Proceso *Cocinensis*. Interrogado sobre si conocía algún milagro de San Francisco Javier, respondió «que según la vida del padre y su santidad no podía dejarlos de hacer».

El Don de milagros precisamente forma parte del Triunfo en el colegio de San Antón en Lisboa en 1620:

Vestía esta figura una ropa larga de terciopelo carmesí [...] en la mano derecha una vara con una serpiente enroscada que significaba a Moisés, con que se hicieron tantas maravillas en Egipto. En la izquierda un escudo en que estaban pintados algunos de sus milagros. Llevaba delante de sí por prisioneros la muerte y un demonio con su traje ordinario. Además de estos la Enfermedad y la Ceguera (Lisboa, 1621, fol. 35v).

El quinto aplauso de Lisboa se hizo a los milagros de San Ignacio y San Francisco, y se pudieron ver algunos de ellos, como el dominio

sobre los cuatro elementos o la resurrección del niño de Combuturé ahogado en el pozo.

En Lisboa, 1620, algunos milagros vienen asociados a dones y virtudes especiales: Don de fortaleza en el milagro de los badagas:

[a caballo] en la mano izquierda llevaba un escudo en que estaba pintado el santo saliendo al encuentro del ejército de badagas, gente bárbara, que venían a destruir a los nuevos cristianos que él había convertido en la costa de Travancor, y haciéndolos con su vista huir con gran prisa. Llevaba el don de Fortaleza por prisioneros muchos badagas con arcos y flechas y pistoleras vestidos a la indiática (Lisboa, 1621, fol. 37v).

Y en las mismas fiestas el milagro del agua dulce se acompaña con la alegoría de la Esperanza:

La Esperanza toda vestida de terciopelo verde [...] en la mano derecha llevaba un ancla plateada y en la izquierda un escudo donde venía pintada una nave o batel en que estaba el santo metiendo el pie en el mar y un hombre metiendo en él un cántaro de agua para significar la gran esperanza y confianza que el santo tenía en Dios cuando faltando agua en el navío metiendo el pie en el mar salado lo volvió dulce para la gente poder beber. Llevaba la Esperanza por prisionero al Océano (Lisboa, 1621, 38r).

Por su lado el Don de la profecía se atribuye a la milagrosa profecía de Malaca y la victoria sobre los azenos:

el Don de profecía cabalgando en un caballo [...] llevaba cuatro espejos cristalinos, uno en el pecho, otro en las espaldas y dos en los hombros por ser símbolos de profecía que representan cómo ella ve las cosas de lejos. En el brazo izquierdo pintado el santo en un escudo mostrando desde el púlpito con el dedo una batalla naval para significar la ilustre profecía que dijo desde el púlpito de Malaca, en el mismo día y hora que una pequeña armada nuestra (que estaba de allí muchas leguas) destruía otra muy poderosa de los azenos (Lisboa, 1621, 34v).

A este formidable ejército se enfrentan, condenados al fracaso, los agentes del mal, encarnados en el diablo, los monstruos diabólicos y los ídolos. Desde el punto de vista del espectáculo constituyen, seguramente, la parte más asombrosa para el vulgo, exhibiendo una ima-

ginería de animales exóticos y de dragones y serpientes procedentes del *Apocalipsis*, compañeros de los vestiglos de la fiesta cortesana y de las tarascas del Corpus.

El destino de las entidades diabólicas se traduce en los desfiles en la cautividad a que están sometidos por las fuerzas celestes.

Bastaría examinar la extraordinaria procesión de Goa para captar el funcionamiento del mecanismo. La descripción de los carros reitera sistemáticamente los mismos elementos, de los cuales me interesan ahora los cautivos sobre los cuales triunfa la Iglesia y los santos canonizados, y los monstruos que tiran de los carros triunfales. El primero representaba la victoria sobre la muerte: iba tirado por dos serpientes feroces que aludían a la del Paraíso terrenal, por cuya tentación se introdujo la muerte en el mundo. En el segundo, de la victoria sobre el infierno, iba cautivo el mismo Belcebú con una cohorte de diablos en figura de langostas, actores disfrazados según las instrucciones de *Apocalipsis* (9, 1-11) que entablaron una lucha contra San Miguel, para acabar malheridos y presos. Tiraban de este segundo carro dos leones, con la leyenda sacada de la carta de San Pedro, 5 «Adversarius vester tanquam leo rugiens», que permitía interpretar el sentido diabólico de los animales de tiro. El siguiente carro, de la victoria sobre los peligros y dificultades, era llevado por un áspid y un basilisco, según el pasaje del salmo 90 «Super aspidem et basiliscum ambulabis...», y en él la Esperanza arrastraba de una cadena a la hidra de siete cabezas, interpretada como la de Lerna, vencida por Hércules. El cuarto, victoria sobre el pecado, incluía una figura monstruosa del Pecado y dos de las quimeras que vio salir del mar el profeta Daniel: una en forma de oso con cuatro filas de dientes (símbolo del pecado y la lujuria), y otra en forma de rinoceronte de diez cuernos; del carro quinto (victoria de los vicios de juventud) tiraban dos becerros áureos de Jeroboan (*Lamentaciones*, 3), símbolos de la idolatría; del sexto tiraban dos pavones con rueda abierta (símbolos de concupiscencia y soberbia) y llevaba por prisionero al Cancerbero; el séptimo y último carro triunfal, en fin, de la victoria de la fe sobre la idolatría, llevaba por animales de tiro a la Esfinge, con rostro de mujer, plumas de ave, cuerpo de león, símbolo de la ignorancia según Alciato, y a un simio... Esto sin contar otros animales y monstruos menores.

Dentro de esta variedad de personajes negativos, que puede aumentarse fácilmente con otras relaciones, destaca por su protagonismo

la pareja de la Herejía y la Idolatría, especialmente enemigas de la Compañía de Jesús en cuanto a sus objetivos de lucha contra las doctrinas luteranas y su tarea misional.

La cabalgadura o representación simbólica de estos enemigos de la Fe y de la Iglesia es siempre un animal feroz o extraño, con predominio de la hidra de siete cabezas imagen tan extendida para significar la Herejía que está prácticamente lexicalizada: Covarrubias escribe en el *Tesoro de la lengua castellana*, que por hidra se entiende la herejía y los viboreznos por los herejes. Este animal aparece por todas partes. En Évora la Idolatría monta un cocodrilo y la Herejía una hidra de siete cabezas, amarilla y verde, con alas de nueve palmos de envergadura (Évora, 1622, fol. 83r), y en un paso posterior de la misma procesión, confirmando la afición al recurso, reaparece como montura de la Idolatría, prisionera en el carro triunfal de San Ignacio. La misma Idolatría lleva un escudo al brazo con la enseña de la hidra. En Braga (1622, fol. 114r) se identifica explícitamente el modelo textual del dragón que sale de la proa de un carro triunfal, que es «el que vio San Juan con siete cabezas coronadas», portador de una cartela con el pasaje «Stetit ante mulierem ut cum peperisset filium devoraret», y puesto a los pies de Cristo. En Braganza con la Herejía (1622, fol. 142r) o en Oporto con la misma figura (1622, fol. 182v) causó la admiración del público. La de Oporto era una máquina articulada capaz de levantar en alto y retorcer la cola, y con alas tan grandes que cubrían las ruedas. Soportaba en su lomo un friso de veintiséis palmos de envergadura, con pilares, pirámides y follajes complicados. Y una más aparece tirando del carro de San Ignacio en Salvador de Bahía, simbolizando la Herejía, mientras que del de San Francisco Javier tira un elefante sobre el cual iba sentada la Idolatría acompañada de dos bonzos⁷¹.

Pero la realización más imaginativa de este animal que he podido documentar se encuentra en las fiestas de Angola, que permite además, una precisa lectura simbólica, al especificar en su iconografía la interpretación de las siete cabezas, cada una con su «particular misterio y significación»: eran cabezas de león «que representaba la Soberbia»; de jumento, símbolo de la Avaricia; de perro, símbolo de la Envidia; de cerdo para la Lujuria; de tigre para la Ira; de lobo para la

⁷¹ Castelnau, 1999, p. 433.

Gula y la séptima del perezoso de Brasil como símbolo de la Pereza. Dentro de esta máquina iban ocultos unos hombres que movían pies y manos y la cola del animal que daba grandes vueltas y se levantaba por el aire.

Como se ve, a la función didáctica se suma la dimensión espectacular de estos monstruos, dimensión confirmada, por si hiciera falta, por el gusto pirotécnico de estos inventos. El fuego resulta fundamental en estas fiestas, y los artificios, aplaudidos con entusiasmo por el público, son descritos con todo lujo de detalles en las relaciones⁷². Los mismos santos llevan el fuego y el rayo como símbolos de la luz o armas destructoras de la herejía en numerosas ocasiones, y los juegos etimológicos con el nombre de San Ignacio se traducen en emblemas y jeroglíficos. Como apunta Díez Borque⁷³:

Hay una obsesión de luz que es a su vez la quintaesencia de la fugacidad, del decorado ornamental efímero [...] sobre todo los fuegos artificiales en su instantaneidad desbordada de color alcanzan cotas de ingenio, como en esos fuegos en castillo, toros encohetados, peleas de hombres con montantes de fuego y otras tantas y variadas formas de la pirotecnia barroca.

En muchas ocasiones de las fiestas jesuitas se queman, desde luego, elementos neutros desde el punto de vista doctrinal, de los cuales importa la mera espectacularidad: castillos y galeones en las fiestas de Toledo (1622, fol. 13r), o lucha de una ballena y un pez espada pirotécnicos en Lisboa (1622, fol. 47r), que se abasaron en llamas corriendo por las calles con gran furia. La «pieza real» en esta ocasión lisboeta fue un castaño de fuegos artificiales, que al quemarse soltaba innumerables castañas que explotaban en nuevos fuegos...

⁷² Apunta Choné que la década 1620-30 muestra un interés muy vivo por la pirotecnia, arte sobre el cual se publican varios tratados. El mismo grabador de la relación musipontana Jean Appier Hanzelet publicó en 1620 un tratado sobre máquinas militares y fuegos artificiales. Ver Choné, 1991, p. 441. Ver también la bibliografía sobre fuegos artificiales de B. García García, 2003, pp. 334-337.

⁷³ Díez Borque, 1986, p. 21. La importancia de este aspecto se muestra también en el rico y variado vocabulario técnico usado por los relatores que se refieren a: *bombas, buscapiés, cohetes, cubiletes, rateros, tronadores, voladores, estrelluelas, girándulas, globos de triquitraque, lágrimas, ruedas, tablillas, truenos, montantes, madres de troneros, madres de cohetes, plumajes*, etc.

Muchas veces la máquina incendiada carece también de dimensión iconográfica relativa a los santos, pero puede adquirirla por la inserción en un contexto. El elefante que se quema en Coimbra (1622, fols. 71-72) no tiene mayores connotaciones, lo mismo que les sucede a otros animales que ardieron en esa oportunidad (una ballena, un caballo marino y un carro del sol con sus caballos) pero otro elefante de Braganza (1622, fol. 142r) representa el continente asiático, evangelizado por San Francisco Javier e incendiado por su fuego divino de la misma manera que el elefante se incendió con la pólvora:

Por la noche se dio fuego al elefante y figura de Asia en significación del fuego divino que el santo Javier prendió por toda Asia con la predicación del santo Evangelio.

Este mismo tipo de lectura funciona con el león quemado en México (1622, p. 545) y al cual una tarja explicaba como símbolo de los esfuerzos y trabajos pasados por Javier en la India.

Pocas veces los animales exóticos y monstruosos transitan por las calles y plazas limitados a su función espectacular. Si el rinoceronte, el toro marino, el armadillo, y el cocodrilo que iban sobre ruedas disparando cohetes en Lisboa (1622, fol. 12v) exhibían de modo autónomo su condición admirable, otras muchas se integran en lecturas simbólicas más complejas. Destacaré en este punto una puesta en escena característica en la cual santos y seres demoníacos son protagonistas de los fuegos.

En la invención de Madrid (1619, fol. 5r) un San Francisco Javier estaba cubierto por cortinas en un tablado rodeado de cuatro estatuas de la Herejía, Infidelidad y dos Ídolos, que fueron destruidas por el santo en un estallido asombroso de luz y sonido:

estaba desde el medio día plantado en la plazuela de los Estudios un árbol de cincuenta pies en alto, en el cual con mucha correspondencia estaban dispuestas muchas bombas, cubiletes, ruedas y madres de cohetes. De lo alto deste árbol se levantaban cuatro mástiles a sustentar un toldillo y debajo del se puso una figura del santo padre Francisco Javier, vestida con sotana sobrepelliz y estola, cubierta por todas partes de cortinas. Y a las cuatro esquinas y cantos del tablado había cuatro estatuas las dos de la Herejía e Infidelidad y las otras dos de dos ídolos que representaban los muchos que el santo derribó con sus predicación. [...] se pegó

fuego al dicho árbol, el cual fuego subiendo por una cuerda llegó al toldillo donde el santo estaba y encendió en torno dél cantidad de luminarias con unas luces muy claras y muy hermosas que duraron por buen espacio. Luego prendió en las cortinas y las abrasó [...] lanzando de sí muchas bombas, girándulas y plumajes vistosísimos con otro gran número de troneros y buscapiés dando fin con muchas ruedas de cohetes. Después de todo este estrago quedó el santo en lo más alto como vencedor, sin haberle tocado el fuego y bien alumbrado con las luces arriba dichas. Y cuando parecía que todo estaba concluido de lo más alto del dicho árbol salió fuego con tal artificio que parecía que había salido de las mismas manos del santo, el cual bajando por unas cuerdas prendió en las cuatro estatuas que estaban en los cuatro cantos del tablado y todas a una se abrasaron despidiendo gran número de cohetes de todas suertes con que se concluyó la invención, que todos a una voz decían era de las más ingeniosas y lucidas que se han visto en esta corte.

En Puebla de los Ángeles San Ignacio abrasó a un ferocísimo demonio situado en una torre (Puebla, 1622, p. 556) y Miguel de León (Madrid, 1622) cierra su relación con el detalle de que:

Levantose un gran castillo de fuego en cuyo chapitel se plantaba un horrible demonio de dieciséis pies de estatura, que habiendo volteado todo el día con artificioso secreto moviendo el cuerpo, la cabeza, las alas, las manos y pies, a la noche arrojó infinito fuego y fue de las invenciones más nuevas que se han visto.

San Ignacio y San Francisco Javier (y otros agentes celestiales, como los ángeles) destruyen con sus fuegos, ingeniosamente dispuestos por los pirotécnicos, a ídolos, hidras, dragones y otras bestias, representantes de la Herejía, la Idolatría, los Pecados capitales, o los enemigos del hombre Mundo, Demonio y Carne, en México, Lisboa, Évora, Coimbra, Braga, Manila, Marchena...⁷⁴

Cautivos, encadenados, chamuscados, estos dragones y basiliscos no tienen más remedio que reconocer el triunfo de la Iglesia, de la Compañía y de los santos canonizados. En Angola los mismos diablos

⁷⁴ México (1622, pp. 519, 543, 544), Lisboa (1621, fols. 21r, 26r, 54v), Évora (1622, fols. 84v, 95r), Coimbra (1622, fols 70-71), Braga (1622, fol 130v), Manila (Murillo Velarde, 1749, *Relación de una fiesta de 1623*, fol. 42v), Marchena (1622, p. 246)...

de Europa, India, Japón y China, expulsados por San Francisco Javier, después de varias quejas y lamentaciones «confesaban que el beato Francisco de Javier era tan gran santo que hasta ellos lo querían festejar, y poniéndose en orden nueve diablos danzaron con sus tridentes en el carro triunfante al que también acompañaba toda la clerecía y religiosos que había en la región» (Angola, p. 50).

Otros varios conjuntos alegóricos. La mitología a lo divino

Otros muchos conjuntos alegóricos que merecen unas palabras pueden sumarse a los anteriores. Lo mismo que las partes del mundo (y otras entidades geográficas) rendían pleitesía a los santos o expresaban la extensión de sus predicaciones, reconocerán sus virtudes o las manifestarán en su simbolismo, los cuatro elementos, los orbes celestes y signos del zodiaco, los planetas (asociados a los dioses mitológicos), las ciencias y letras, artes liberales y mecánicas, las musas o las estaciones del año...

Los cuatro elementos significan en realidad la totalidad del universo, pues de aire, agua, tierra y fuego se creía que estaban hechas todas las cosas. Ya he citado antes el triunfo gerundense en el que los cuatro elementos se postraban a los pies del santo. En México (1622, p. 529) en el coro de virtudes, dedicado a San Francisco Javier, iba en el acompañamiento el Cielo rodeado de los cuatro elementos: cada uno de ellos llevaba insignia de alguna virtud o milagro ejercitado en su ámbito. El Agua, por ejemplo, con vestido pintado de ríos, lagunas, fuentes y peces, portaba un escudo con su nombre y un pez plateado con un Cristo en la boca y el rótulo «Praeest Javerius piscibus maris».

También en el aplauso quinto de Lisboa, dedicado específicamente a los milagros danzan las ciudades, regiones, y elementos que han sido escenario de los prodigios del santo: destacaré la escenificación del Agua que incluye el recuerdo del famoso milagro del cangrejo:

El vestido de chamelete de aguas, oro y azul junto con una cabellera tejida ingeniosamente de limos, espadañas, conchas, perlas y colares y un vaso de cristal que tenía en la mano lleno de agua y de peces vivos, bien mostraban que la figura que seguía era el Agua [...] dos tritones le llevaban delante en unas andas un enorme cangrejo de seis palmos de diámetro con un crucifijo dorado en las pinzas, representando aquel

milagroso y conocido suceso que aconteció a San Francisco en las islas Malucas (Lisboa, 1622, fol. 32r).

La más admirable máquina la montó Eugenio Ortiz para las fiestas de Toledo, en las que los cuatro globos de los cuatro elementos, hacían su salva al paso de los santos:

En cuatro tablados altos había cuatro grandes globos de lienzo pintados, que representaban los cuatro elementos, el del fuego llamas por defuera pintadas, el del aire de un azul claro, el del agua como las ondas del mar, el de la tierra de varios peñascos y montes. Todo este ingenioso espectáculo hizo su salva al pasar la procesión cuando llegaban los santos, porque abriéndose el globo del fuego, arrojó llamas, cohetes, rayos, salamandras, representando con la mayor propiedad que se pudo los efectos de este elemento. Luego se abrió el del aire de donde salió mucha volatería, águilas, palomas, papagayos, jilgueros y otros pajarillos que hicieron una apacible vista. Tras este elemento el del agua echó sus fuentes y peces y anguilas y otra pesquería, rematando el elemento de la tierra y produciendo varios animales, conejos, liebres y otros animales, hasta una mona que entretuvo la fiesta no poco con las monerías que hizo (Toledo, 1622, fol. 9r).

Estos cuatro elementos protagonizan un coloquio junto con la Filosofía en México (1622, p. 545) diciendo cada cual los hechos maravillosos que había realizado San Ignacio, y en otro coloquio de Madrid participan loando a San Francisco Javier la Matemática y la Historia. Todas las artes liberales se reúnen en un tablado de Puebla (1622, p. 556) y las mecánicas en otra danza de Lisboa (1622, fol. 34v), en la que actuaron junto con las nueve musas:

Seguíase una danza de las siete artes mecánicas que son las de Labrador, Cazador, Soldado, Marinero [...] Médico, Tejedor y Herrero. Todos vestían con mucha propiedad llevando en la mano sus divisas: arado, espada, remo, tintera, lanzadera, martillo [...] la danza de las nueve musas iba sobre un tablado como estos primeros (Lisboa, 1622, fol. 34v).

Las musas se integraban en el cuarto carro de Coimbra (1622, fol. 65r-v) en un conjunto de dioses mitológicos y las ciencias (Teología, Filosofía, ambos Derechos, Medicina y Astrología) cada una con sus lemas, a los pies del santo, capitaneadas por la alegoría de la Sabiduría, quien tañía una viola a cuyo son danzaban las ciencias y las musas.

Recordemos que el segundo carro de Pont-à-Mousson estaba construido con este mismo motivo de la fuente del saber, del que se encuentran paralelos pictóricos como el del museo de la Universidad de Sucre en Bolivia (Fig. 329), en el que se advierte la misma proliferación de textos escriturarios relativos a la sabiduría.

Semejantes protagonistas aparecen en grabados como el de la portada de la *Filosofía* de Juan Juániz (1654) en la que San Francisco Javier ocupa el nicho central de una arquitectura y en cuatro medallones están personificadas la Dialéctica, la Física, la Animástica y la Metafísica. La primera de ellas vence al laberinto gracias a los instrumentos matemáticos y al hilo que lleva en la mano. La Física examina la materia y forma de las cosas. La Metafísica alada mantiene el equilibrio sobre un pie encima de una roca. La Animástica⁷⁵, con un anteojo de larga vista indaga en un portillo abierto en el pecho de una figura humana (Fig. 330).

La procesión de Lisboa fue especialmente proclive a este tipo de alegorías. Un poco antes de las anteriores había desfilado el Año con sus cuatro estaciones, a quienes distintas frases de la Escritura permitían interpretar a lo divino. Desde el punto de vista iconográfico sus configuraciones evocan los caprichos de Arcimboldo en pintura:

El Verano coronado con flores de varios colores [...] llevaba en la mano un azafate de plata lleno de flores [...] el Estío con corona de espigas [...] el otoño con cabellera formada de varios frutos [...] en la mano un cesto de frutas. El Invierno vestido de piel, gorra baja cubierta de diamantes y brasero en la mano (Lisboa, 1622, fol. 41r).

Si en muchas ocasiones, como sucede con otros motivos que estamos comentando, la relación iconográfica con San Francisco Javier es arbitraria o inexistente, otras veces (las más interesantes para mi objetivo) se establece una proporción ingeniosa que justifica la inserción del motivo alegórico. A esta categoría pertenece la actuación de los Orbes celestes en Lisboa (1622, fol. 43r-45r). Dejando a un lado el análisis de la compleja estructura de este cortejo que integraba los planetas de cada orbe cristalino identificados con los dioses mitológicos

⁷⁵ La animástica se ocupa de la armonía que nace de la composición de varias cosas juntas en un cuerpo. La animástica humana considera el cuerpo humano, el alma y la unión de ambos.

y sus atributos, mencionaré solo que para esta ocasión se fijó el número de esferas celestes en diez⁷⁶, cada una de ellas correspondiente a uno de los diez primeros jesuitas. La correspondencia de la luna con el P. Diego Laynez se explica porque fue prepósito general y sucedió a San Ignacio como la luna al sol; el P. Salmerón, que era muy elocuente se acomodó en el cielo de Mercurio; para el P. Juan Codori, que fue el primero en morir, y por tanto el primero en aparecer en el cielo, se reservó el orbe de Venus, pero en su versión de *hesperus*, aquí identificado con el lucero de la aurora, etc. El caso de San Javier resulta el más justificado, puesto que ocupó el cuarto cielo, es decir el del sol. El Sol, a caballo, portaba un escudo con el nombre de San Francisco Javier, el *Sol del Oriente*, que sería un apelativo común para el santo, y que titularía incluso la comedia jesuítica a él dedicada por el P. Calleja.

Especial relevancia tienen las alegorías mitológicas. El uso moralizado a lo divino de la mitología es habitual en el barroco, según una técnica ya practicada en el época clásica y revitalizada por tratados como la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya o el *Teatro de los dioses de la gentilidad* del P. Baltasar de Vitoria⁷⁷.

Para ejemplificar este mecanismo analicemos el motivo de Hércules, muy importante en la iconografía jesuítica y barroca en general. Explica Pérez de Moya que tomados los trabajos de Hércules en sentido alegórico «por Hércules es entendida la victoria contra los vicios; y según el sentido anagógico significa el levantamiento del ánima que desprecia las cosas mundanas por las celestiales». Significativamente los temas del certamen en torno a San Ignacio y San Francisco Javier en Tarazona se distribuyen bajo el reclamo de las columnas de Hércules. Como apunta Egido⁷⁸, Hércules y Atlante «no solo fueron expresión de las *fortitudo* y *sapientia* con que supuestamente se adornaban los Austrias sino que también sirvieron de equivalentes a los santos jesuitas». En el desfile de los signos del zodiaco y constelaciones que describe Monforte no falta Hércules ni tampoco en los jeroglíficos de esta fiesta de Madrid, entre

⁷⁶ En otros casos se hablará de nueve o de once cielos, según se cuente o no el cielo empíreo, etc.

⁷⁷ Como expone Pérez de Moya, cada mito se puede declarar de cinco modos: literal, alegórico, anagógico, tropológico y físico. Ver Pérez de Moya, *Filosofía secreta*, libro I, cap. II.

⁷⁸ Egido, 1984, p. 111.

los cuales pintó don Juan de Cisneros, para expresar la victoria en sueños de Javier sobre un pensamiento torpe⁷⁹, a un Hércules durmiendo y un ejército de pigmeos que le van a matar, con esta letra: «Herculi Frustra», y este otro texto del salmo 72: «Velut somnium surgentium imaginem ipsorum ad nihilum rediges», explicados por la letra castellana:

No se le atreven despierto,
que el nuevo Alcides Javier
durmiendo aún sabe vencer.
(Monforte, fols. 101v-102r)

La composición deriva del emblema 58 de Alciato. Este motivo de la castidad de San Francisco puede expresarse en otras ocasiones por el tema mitológico de Cupido que en otro sector del cortejo madrileño aparecía con arco y flechas rotos vencido por la virtud de Javier. Hallamos representaciones iconográficas derivadas de esta versión en los grabados de *Vita iconibus*, *Vita thesibus*, donde el santo rechaza violentamente a un Cupido que intenta encenderle con el fuego de la concupiscencia (Fig. 331).

La realización en el grabado de Winnkler⁸⁰ «Castitas Xaverii» añade la figura del demonio, y un altar con crucifijo y santos presidido por la Virgen, desarrollando el tema de la castidad con más detalles visuales.

Hércules aparecerá, naturalmente, asociado con la hidra cuya frecuencia ya he apuntado. En Lisboa (1621, fols. 54v-55r) hallamos todos los posibles elementos que pueden conjugarse en semejantes complejos iconográficos. San Francisco Javier acaba de fulminar con uno de los mecanismos pirotécnicos ya vistos, a las estatuas de unos ídolos monstruosos. Aparece entonces en el escenario dispuesto

⁷⁹ Suceso que ocurrió en Lisboa y es tratado por casi todos los hagiógrafos, por ejemplo en Guzmán, *Historia de las misiones*, p. 24 se lee: «dormían en un mismo aposento el P. Francisco Javier y el P. Maestro Simón, su compañero, y estando una noche reposando despertó a deshora el P. Javier tan alterado que echaba mucha cantidad de sangre por las narices. Preguntóle el P. Simón la causa de aquella tan grande turbación y él le dijo: «Sabed que me acometió entre sueños un pensamiento torpe y feo y es tanto el horror que tengo a este vicio que por hacerme violencia para desecharle rompí con aquella abundancia de sangre y desperté con la turbación que vistes»».

⁸⁰ Ver el comentario de la serie de vidas ilustradas en el capítulo correspondiente de este trabajo.

Hércules, metonimia del santo, con un montante de fuego en las manos, y pelea con la hidra símbolo de la Herejía, hasta que se incendia el dragón y lo arroja ardiendo del tablado abajo.

No queda tan claro el modo de adaptar la historia de Hércules a San Francisco Javier en la pieza escénica de México (1622, p. 545) sobre la fábula de Hércules y Deyanira, que se hizo en la puerta de la iglesia de la Merced «con todas sus figuras que con varios artificios de fuego se movieron, pegando fuego a todos acomodado todo al santo Javier con muy gran propiedad».

A menudo Hércules se asocia con Atlante, otra imagen favorita que usaría el P. Francisco de la Torre para titular su hagiografía *El peregrino Atlante*. En las fiestas de Coimbra una empresa era Atlante poniendo el globo del cielo en los hombros de Hércules, significando las fuerzas de los santos para sostener los mayores pesos, y en las fiestas de Braganza se documenta un artificio de fuego en figura de Atlante, personaje que carga el globo celeste en otra procesión de Braga. No falta en alguna ocasión el elemento cómico dirigido a provocar la risa del pueblo, como en la danza de enanos de Braganza en la cual habría que ver una contaminación del motivo de Hércules y los pigmeos aplicado a Atlante en versión jocosa:

Salió por la ciudad una monstruosa figura de Atlante con el globo del mundo a cuestas y delante de ella una muy graciosa danza de enanos, cuerpos muy pequeños, cabezas muy grandes, barbas cumplidas, trajes cortos y ricamente adornados, birretes rojos, pantalones a lo indio, en una mano broqueles, en otra espadas con que hacían mil posturas de esgrima (Braganza, 1622, fol 141r).

La comicidad se manifiesta fundamentalmente en las mascaradas y algunos juegos de poca relevancia para el objetivo de este trabajo, pero de importancia para los que asistían. Mencionaré únicamente las mascarada de Marchena (pp. 244-245) por incluir una parodia de don Quijote. Aparecen el caballero sobre Rocinante y su escudero Sancho, en versión aún más caricaturesca de como los imaginó el autor, una Dulcinea vestida con andrajos y que parecía de cien años, el barbero y otros personajes. Estas burlas debían de divertir sobremanera al pueblo y sobre todo a los estudiantes del colegio que la montaron. En esta misma farsa un estudiante metido en una canasta, como si fuese un púlpito, hacía como que predicaba y cerraban el cortejo estu-
dian-

tes disfrazados con sobrepellices y bonetes. Uno de ellos con capa de coro iba echando bendiciones. Como se ve, durante las fiestas se permitían ciertas burlas a los caballeros y a la Iglesia. El sentido del humor marchenero (común a toda la época) no exigía especiales refinamientos: en otra máscara estudiantil corrieron unos gansos, «y después de haberlos descabezado pusieron en la cuerda un gato, a quien pasaron corriendo a descabezar y aunque no lo pudieron conseguir le dieron tantos botes con las manos que lo mataron. Fue esto muy de ver y de reír» (pp. 246-247).

La presencia masiva de la mitología en estas fiestas hace imposible su catálogo exhaustivo. Baste remitir a conjuntos tan densos como el desfile de los planetas-dioses de Madrid (1622), en donde los jesuitas dedicaron siete carros a los planetas o el de Puebla, donde aparecen Plutón con el Cancerbero y las Furias infernales, la diosa Telus acompañada de Ceres y Flora, los dioses y semidioses Pan, Baco, Neptuno, Eolo, Vulcano, Venus, Mercurio, Palas, Esculapio, Faetón, Marte, Aquiles, Saturno, Júpiter, Cástor y Pólux, Ganimedes, etc. Otro repertorio completo de dioses y personajes mitológicos aplicados a San Francisco, se encuentra en *El peregrino Atlante* donde el autor ha elegido desde el principio este simbolismo mitológico.

Podríamos para concluir destacar dentro de este universo mitológico omnipresente al dios Neptuno que sirve de contrafigura de San Francisco Javier debido a la importancia del tema marítimo, que ya he comentado reiteradamente. «Sacro gloriosísimo Neptuno» llama a San Francisco Javier fray Ambrosio de Herrera en el certamen madrileño y como Neptuno a lo divino he citado algunas representaciones. Añadiré ahora algunos ejemplos de la otra variante principal, es decir, aquella en la que el mismo dios, con sus súbditos marinos, se subordina a las virtudes de San Francisco y canta sus alabanzas. En el festejo de Coimbra desfilaba una hermosa nave de figuras y monstruos marinos

que por ir en ella San Francisco Javier la festejaban y respetaban. Iba delante una notable y artificiosa danza de tritones vestidos de escamas como peces, con grandes aletas sobre las que andaban [...] cabezas cubiertas de conchas, algas marinas y mariscos [...] seguía una monstruosa ballena sobre la cual venía el fabuloso dios Palemón [...] en su mano una caña de pescar con sedal y en el anzuelo preso un pez natural [...] luego venía Neptuno sentado en una grande y perfecta concha a modo de ca-

rro muy al natural, de la cual tiraban dos caballos marinos de notable grandeza [...] vestía chamelote de oro azul y de aguas [...] en llegando a la nave saludó al santo y le ofreció el tridente y el cetro del mar con unas octavas (Coimbra, 1622, fols. 58v-59r).

Otros Neptunos devotos del santo encontramos en Évora (con cuadrilla de sirenas), en Braga (con más sirenas y tritones, Anfión y Arión y la diosa Tetis), y en Oporto, donde la ballena que acompaña a Neptuno era de tan notable grandeza que llevaba dentro una cuadrilla de cangrejos que salían a danzar delante del santo dirigidos por el dios marino (Oporto, 1622, fol. 177r).

Para Castelnau⁸¹ esta presencia del tema marítimo en las fiestas de Salvador de Bahía en Brasil, donde desfiló un rico navío llamado precisamente *El Salvador* con un enorme Neptuno en la proa y la habitual danza de sirenas, evocaba la epopeya marítima portuguesa íntimamente ligada a la historia de la Compañía y el propio San Francisco.

El escenario exterior y las arquitecturas efímeras

Del espacio interior en el que se desarrollan las actividades más «espirituales» la fiesta se expande por toda la ciudad, convirtiendo las calles y plazas en un escenario sacralizado, que a veces se ha puesto en relación con la teatralidad del barroco. Como señala Pedraza en su estudio del barroco efímero valenciano⁸²:

El desmesurado desarrollo en esta época de la arquitectura efímera, altares callejeros, arcos de triunfo de lienzo y madera, cuadros vivientes, fuentes ocasionales de agua o vino, no es sino una manifestación más de la aparatosidad y teatralidad que antes señalábamos.

Las procesiones discurren por una escenografía que tiene aspectos comunes con la de la fiesta cortesana, pero sobre todo con la del

⁸¹ Castelnau, 1999, p. 431.

⁸² Pedraza, 1982, p. 23. Para las cuestiones del barroco efímero italiano, útiles también para las manifestaciones jesuíticas ver Fagiolo y Carandini, 1977, Fagiolo y Madonna, 1985 y Fagiolo, 1997.

Corpus, en cuanto que se apoya fundamentalmente en los altares efímeros, aunque no falten arcos triunfales, pirámides y obeliscos, soportes a su vez de un despliegue emblemático al que dedicaré un capítulo aparte.

El mejor modo de eludir la dispersión que puede provocar la abundancia de materiales quizá sea analizar un caso especialmente significativo, tanto por su estructura real como por hallar en la relación de Monforte una meticulosa descripción.

En las fiestas de canonización de Madrid el cortejo se detiene en los sucesivos «recibimientos». Estos recibimientos son variados. Pueden consistir en altares religiosos (de los que hay a su vez varios tipos: adosados a los muros, escenarios...) montados por las parroquias, conventos e incluso por particulares o ser *invenciones* de fuego, jardines artificiales o incluso paradas militares.

Los madrileños empezaban en el altar de los franciscanos, colocado junto «al humilladero que llaman de San Francisco». El altar se levantaba sobre un tablado y se alargaba por los laterales. Entre las numerosas pilastras encajaban relicarios e imágenes de la Virgen y santos, con cartelones, escudos, colgaduras, y muchas piezas de cristal, ébano, oro y plata que convertían este altar en una mezcla de retablo religioso y gabinete de curiosidades.

En la plaza de la Cebada, cuya entrada se adornaba con dos pirámides llenas de jeroglíficos, se hizo un altar muy particular en forma de jardín que resumía «todo lo que la fantasía del más holgado poeta le puede dictar en la descripción de una alegre primavera»:

Bordaron su plano todo género de flores, que salpicadas de las fuentes, que a cada paso bullían, gozaban todo el día del aljófár de que las demás tanto se glorían por la mañana, y porque a los sueltos pájaros no les faltase donde gorjear con sus harpados picos, se vieron árboles trasplantados, que los estaban convidando con sus verdes ramas (Monforte, fol. 20r).

No es la única escenografía de jardín, que viene sin duda facilitada por ser San Isidro Labrador uno de los santos canonizados. La parroquia de San Nicolás de Toledo empleó, según el cronista, más ingenio y curiosidad que riqueza y construyó:

un curioso jardín no de árboles, sino de flores y arrayanes y albahacas con tan curiosos lazos adornados los arriates que en Aranjuez no podían

estar más curioso, especialmente unas armas reales de flores amarillas y pajizas y claveles y florones, que fuera de ser la vista y olor apacible estaba tan igualmente cortado y dispuesto como si allí se hubieran nacido (Toledo, 1622, fol. 10r).

Otros altares madrileños con sus fachadas escenarios y gradas se colocaron en el Hospital de la Latina en la calle de Toledo, en la esquina de la calle que va a la Compañía, y en la esquina de la calle que va hacia San Salvador, levantados por el rector de la Latina, los padres mercedarios, los dominicos y los agustinos. Otros más estaban detrás de las casas del Cardenal de Toledo (erigido por los carmelitas calzados) y en la iglesia de San Pedro hacia la Puente Segoviana (de los padres mínimos de nuestra Señora de la Vitoria). Todos ellos comparten la misma proliferación de adornos y colgaduras, sin contar las innumerables imágenes de los santos de bulto o pintadas.

Podemos considerar como núcleo central de estos espacios exteriores, dentro de la capital del imperio hispánico, patria de los santos jesuitas, el altar levantado por la Compañía de Jesús, cuya descripción en la relación de Monforte me permito citar por extenso:

Más abajo levantó la Compañía también (que como se le doblaron las obligaciones se le dobló el trabajo⁸³) arrimado a las paredes de su colegio, un altar de muy particular pensamiento y notable riqueza. Subía en alto sesenta y seis pies, corría cincuenta y siete de largo, y veinticuatro de ancho. Sustentaba el primer altar un tablado de más de seis varas de alto, acompañado con sus dos colaterales en dos resaltos que había en las gradas, con sus ángulos y rincones. Tendría cada uno hasta tres varas. El altar mayor correspondía al Jesús, que era remate de toda la obra, y los pequeños a los santos que estaban a su lado. Partían de aquí nueve gradas con cuatro ángulos, y dos quiebras o rincones, y remataban en un altar de tres varas de largo, donde estaba de talla muy bien estofado, y con propia encarnación, San Isidro, a su mano derecha Santa Teresa, y a la izquierda San Felipe Neri, todos de bulto. Cargaban sobre este altar dos urnas grandes de reliquias muy bien doradas y labradas con muy buen arte y proporción. Asentaban sobre ellos dos águilas bizarras con plumas a lo natural y doradas, que salían de una grande nube de diecisiete pies de ancho, muy bien fingida, que caía sobre ellas. Sustentaba esta nube otro al-

⁸³ Se refiere Monforte a que los jesuitas habían levantado también un castillo efímero en la puerta de sus Estudios. Ver *infra*.

tar de diecisiete pies de largo, sobre quien lucía por extremo una hermosa urna dorada, que daba asiento a un grande pelícano de plumas blancas, muy a lo natural retocadas de oro, herido el pecho y matizado de sangre, como se suele pintar de ordinario. Hacíale pabellón otra nube, no menos bien remedada que la primera, aunque menor en el tamaño. Cogían en medio la urna San Ignacio, y San Francisco Javier de talla, de estatua ordinaria, a los lados de los dos santos se levantaban dos columnas altas doradas, que por remate tenían unas esferas encima. A los pies de San Ignacio estaba un león postrado, que significaba cuán rendida estaba la Herejía con este verso:

Haresis aeternum his pedibus calcata iacebit.

A los pies de San Francisco Javier un dragón símbolo de la idolatría, con este verso:

Sic per me iaces impietas vesania deorum.

Encima de la nube estaba el nombre de Jesús de dos varas de largo con treinta y dos rayos que le coronaban, cada uno de media vara, y de una todo el cuerpo. Estaba todo vestido de raso negro, pero tan bordado de riquísimas joyas y diamantes que era imposible el verse el campo. El concierto, encaje, y correspondencia de tanta riqueza, que a porfía parece que vinieron a rendirse tan alto nombre, era sin duda singular. Lo cierto es que si se le debe al nombre de Jesús la veneración de todos, que este día muy de grado era el blanco de las aficiones de los que pasaban. Acompañaban al Jesús dos ángeles de proporcionada estatura y muy bien acabados con ramilletes en las manos. En el pelícano estaba esta letra: «Similis factus sum pellicano», *Psalm.*, 101, aludiendo al Jesús, del cual los santos habían recibido tantas mercedes y gracias, y aun a la sangre del pelícano, pues la vertió tantas veces el Cristo de Navarra en los trabajos de San Francisco Javier. Sobre las águilas, que en su ligereza eran símbolo de la velocidad, con que los santos discurrieron por todo el mundo, llevando el nombre de Jesús, estaba esta letra: «Aquilis velociore», *2 Regum*, 1. Uno a los herejes, otro a los idólatras. Con el mismo intento sobre la nube grande, de donde salían las águilas había esta letra: «Isti ut nubes volant», *Isai.*, 60. Las columnas mostraban la fortaleza con que los santos habían padecido tanto, y emprendido dificultades tan superiores a cualquier fuerza humana; las esferas, la velocidad con que ceñían y cercaban todo el mundo.

Del nivel de las gradas subían a los altares altos, donde estaban los santos, dos cuadros de notable grandeza. El primero estaba dedicado a San

Ignacio, que caía a la mano derecha. Tenía en lo alto pintado el Occidente con esta letra encima: «Occidens». Era una figura de un hombre viejo, delante del cual se iba el sol poniendo, y él le miraba con sentimiento de ver que le dejaba, los ojos fijos en él, señalándole con la mano derecha; con la izquierda apuntaba a San Ignacio, que estaba pintado en el mismo cuadro sobre un globo, y en él estaba el carro del sol, que se escondía, y el santo tenía las riendas de los caballos, para que el sol no saltase a la parte occidental, por lo mucho que en estas partes alumbró con su doctrina y su celo. Explicaba el pensamiento este dístico:

Dum manibus Phoebi Ignatius compescit habenas,
quis timeat noctis Sole cadente vices?

Sobre la cabeza del santo a quien miraba el Occidente, explicaban estos versos lo que el santo hizo en las dos partes del mundo:

Luce nova Occasum Ignatius complevit, at orbis
huic Soli Soles debet vterque suos.
Mille suo incendit de lumine lumina, mille
eois solis, occiduisque dedit.

El otro cuadro era de San Francisco Javier, y estaba a la mano izquierda mirando el Jesús de lo alto, como también San Ignacio de la otra parte, en lo alto del cuadro estaba un hermoso mancebo con este título: «Oriens», muy alegre, mirando al sol, que salía y le bañaba con sus rayos el rostro, y señalándole con la mano a él, y con otra a San Francisco, que tiraba las riendas de los caballos para que anduviesen más aprisa. Tenía enfrente de sí estos versos:

Lucebit sine nocte Fides, dum luceat orbi
Xavier: an poterit clarius esse Fides?

Encima del santo había estos versos:

Sol novus occiduo de litore prodit in ortum,
Ortus ab occiduo manat ab axe iubar.
Luc haec Xaverii est, oriens miratur ab iste
Gentibus aeternum Sole venire diem.

En lo alto del cuadro, por ser el autor del altar portugués, y por los muchos favores que hicieron los serenísimos reyes de Portugal a los dos san-

tos y lo que trabajaron en esta corona estaban las armas de Portugal. Servía de fundamento y basas a toda esta máquina un tablado resaltado con sus ángulos al modo de las gradas y en ellas seis pirámides altas, que hacían muy buena proporción; rematábase todo el altar en un grande dosel, en quien estaba el Jesús acompañado de ricas colgaduras, las gradas estaban cubiertas de extremados brocados y bordados. Adornábanlas cuarenta cuerpos de santos, y entre ellos más de trescientas piezas de plata y oro de suma riqueza y particular hechura, fuera de muchos relicarios, brazos, ramilletteros de oro y plata y puzol, que eran muchísimos, había muy gran cantidad de candeleros de plata todos con velas, por el tablado muchos braseros de plata, que variados con otras piezas grandes de plata doradas, y principalmente dos blandones de plata muy grandes, que se estrenaron este día, hacían muy hermosa labor. El plano y pendientes del altar vestían muy ricas alfombras, con que quedó en todo muy cabal, si bien por la tarde no se pudo gozar, porque comenzando el aire a derribar y hacer riza en muchas piezas, se quitaron las principales (Monforte, fols. 24r-26r).

Es lástima que no se conozca documentación gráfica de estos altares, pero sí quedan algunos grabados de los altares jesuitas en las fiestas valencianas por el centenario de la conquista, aunque no reflejan ni de lejos la suntuosidad de los descritos, como el del libro de Ortí que incluye otra vez el milagro del cangrejo. Le acompañan en este altar las imágenes de San Luis Gonzaga, San Estanislao de Kostka, San Ignacio y la del apóstol San Pablo, titular del colegio. Completaba el adorno gran número de relicarios «láminas de Roma de excelente pincel con marcos de cristal y ébano, candeleros y cornucopias» y en las colgaduras «gran copia de poesías»: octavas, sonetos, epigramas, décimas y jeroglíficos en latín, español y catalán (Fig. 332).

Otra modalidad de arquitecturas efímeras las constituyen los escenarios y tablados para representar en ellos las vidas de los santos en piezas dramáticas de distinta categoría.

Para la alegórica batalla de Pont-à-Mousson se levantó el castillo de la Virtud en la plaza mayor del pueblo coronado por una cruz heráldica de Lorena y protegido por los bastiones de las Virtudes cardinales, que fue escenario de una batalla en la que participó un Hércules como emblema de la fortaleza lorenesa, como se ve en el grabado de Hanzelet en el ángulo inferior derecho (Fig. 333).

Hay varios castillos, en Coimbra y en Madrid, generalmente en memoria del de Pamplona defendido por San Ignacio, pero las escenas bélicas proliferan en otros escenarios.

En Angra se escenificó una batalla naval entre el mar y la tierra, pretendiendo cada una tener por particular abogado a San Francisco Javier (Terceira, 1622, fol. 220 y ss.), espectáculo cuasi dramático al que se sumó un coloquio en versos latinos.

En Toledo se llevó a cabo una verdadera parada militar en la plaza de Zocodover, organizada por el Corregidor don Diego Hurtado de Mendoza y la nación de las tres provincias de Cantabria:

habían hecho [una nave] de treinta pies de largo y veinte de ancho y diez y ocho de alto tan al natural que no le faltaba jarcia de las que un perfecto navío de los que navegan el Océano tiene que no tuviese: árboles, gavia, escalas, gúmenas, cuerdas, velas, [...] Estaba alrededor de este navío un escuadra de soldados de hasta cien mosqueteros y arcabuceros con su capitán, atambores y pífanos cercando en torno al galeón como quien le guardaba [...] Fue una de las cosas más lucidas que hubo en esta fiesta porque precedió esta capitanía de casi cuatrocientos soldados a la procesión marchado en sus hileras con sus cajas, pífanos, banderas (que en la casa profesa se habían primero bendito) capitanes, alférez, sargentos, cabos de escuadra, tan bizarramente vestidos de seda, telas, gorgoranes de colores, coletos, sombreros con cintillos y gallardos plumajes y oros y cadenas... (Toledo, 1622, fol. 10r).

Semejantes ingredientes dramáticos y paradramáticos forman parte esencial de este recorrido urbano. En Angola (pp. 85-86) se escenificó el episodio de la profecía de los azenos, incluyendo la batalla, que fue obra de «grande aparato de guerra».

En 1620 en Lisboa en el triunfo del colegio de San Antón, en uno de los barcos se desarrollaba una especie de paso teatral:

Gobernaban esta nave cuatro marineros con su piloto, el cual tocando el silbato hacía amainar e izar las velas a su tiempo, subiendo las gaviyas y masteleros con mucha ligereza y gracia y dando cartas a las personas que estaban en las ventanas como que venían de la India, las cuales contenían sentencias en loor del santo, que todos festejaban con igual alegría y devoción (Lisboa, 1621, fol. 46r).

Mayor dimensión dramática tienen otras piezas como la tragico-media de Évora, con otro escenario de castillo efímero (Évora, 1622, fol. 81r y ss.), o los numerosos diálogos javerianos como el que escribió un sacerdote de Madrid para las fiestas de beatificación:

Para este mismo día por la tarde estaba prevenido un diálogo breve de la vida del santo que un sacerdote honrado desta Corte dejándose llevar de la devoción del santo compuso de algunos pasos de su vida y se ofreció a representarle con estudiantes de los que oyen en el colegio [...] fue devoto y se representó bien la muerte del santo y con esto se acabó la fiesta deste día y vino la noche (Madrid, 1619, fol. 7r).

En Madeira hubo nada menos que once «pasos» teatrales colocados en ciertos lugares muy bien preparados. El primero fue la canonización de los santos en el consistorio del Papa y los demás distintos episodios de la vida de los dos jesuitas. El quinto, colocado en la Plaza del Pez, era el milagro del cangrejo:

Y así para esta representación de lo alto descendía un roquedo hasta la playa, que era un teatro casi del tamaño de toda la plaza, todo cubierto de arena blanca, con sus conchas y otros muchos caprichos de mar varios y curiosos y también se veían algunos mariscos vivos como langostas, cangrejos, etc., que se metían por los riscos y lapas de roca por el que nacían algunas hierbas propias de los roquedos del mar, y por algunas aberturas se veían otros muchos adornos artificiales como conchas de madreperla y otros obras de mucha perfección y curiosidad (Madeira, 1622, fol. 202v).

San Francisco Javier estaba sentado en la playa de este escenario y un cangrejo artificial le ofrecía el crucifijo, mientras un negrito, que servía de ambientación, para no estar sin hacer nada cantaba y tañía un arpa «y no le faltaron oyentes».

El sexto paso parece ser una escena muda con San Francisco pisando montones de riquezas y San Ignacio en el castillo de Pamplona. El noveno también se dedicaba a Javier en la audiencia con el rey de Bungo.

Más comedias y coloquios hay en México; Puebla; en Madrid, 1619 y 1622; en Lisboa, 1621 y 1622... En Goa se hizo una tragedia sobre San Francisco Javier que duró cuatro días.

A lo largo de los desfiles y en los recibimientos (aunque también en cualquier otro punto del trayecto) amenizan la fiesta numerosas danzas, la mayoría sin trascendencia iconográfica, por lo que me limitaré a enumerar unas pocas.

Hay danzas de monos, de chinos, de monstruos, de Neptuno y peces (Angola); danzas de indios mejicanos o mitotes en México y

Puebla; de ríos, ciudades y pastores en Lisboa (1622); flamencas y moriscas, de ángeles, tritones y sátiros en Coimbra, Évora y Braga; de enanos y cangrejos en Terceira...

Muy curiosa es la danza de sirenas de Oporto (fol. 178r), que al tener cola de pez ejecutaron un baile volteando en un tablado sobre las espaldas. De todos modos debió de ser difícil sorprender a los portugueses, que días antes habían presenciado otra danza de monstruos silvestres a los que hacían compañía lobos y otros animales «vestidos todos muy a lo natural con extremada curiosidad».

Algunas de ellas ofrecen especial elaboración coreográfica: véase esta de la isla Terceira (1622, fol. 213r):

Después de estar la tierra alborozada, quiso también el mar en esa misma tarde dar nuevas muestras de alegría saliendo de dos partes diferentes dos barcos bien concertados y enramados, en los que venía un buen número de marineros que encontrándose en medio del puerto, que es bien amplio y espacioso, hicieron por veces sus salvas de mosquetería saludando a la fortaleza y la ciudad y llegando al muelle, en el cual en las partes elevadas estaba esperando una multitud de gentes que bien excedía en número la que se acostumbra a juntar cuando las naos que vienen de la India pasan junto a esta isla, o van a anclar dentro de su puerto. Fingieron después los marineros ser indios, a cuya guisa vinieron lustrosamente trajeados, y sabiendo cómo el apóstol del Oriente San Francisco Javier era juntamente canonizado en compañía del patriarca San Ignacio, le quisieron de camino hacer su fiesta y dar muestras de nueva alegría que con tales nuevas recibieron. Por esta razón saltando a tierra luego en el mismo muelle al son y golpe de viola hicieron una danza y paloteado con los propios remos que traían consigo, pintados y acomodados para este intento, y desta manera fueron siguiendo y corriendo por las calles de la ciudad.

FINAL

En los numerosos componentes que hemos ido viendo en las celebraciones de beatificación y canonización se habrán observado distintas categorías desde el punto de vista de su interés iconográfico. Sin duda los materiales más relevantes serían (sobre todo si se hubieran conservado) las tallas de bulto o de vestir y las pinturas y bordados en cuadros, estandartes y colgaduras. Diferente categoría estaría representada por los elementos emblemáticos y alegóricos, que sin representar

directamente a los santos definen metafórica o metonímicamente sus virtudes y atributos, o evocan episodios de su vida ejemplar. En un tercer nivel podemos constatar otras alegorías y motivos más generales que ilustra la inclinación teatral y simbólica del barroco, pero que solo de manera muy indirecta pueden relacionarse con los santos celebrados, por más que en ocasiones se intente mediante una operación ingeniosa, como analizaré a propósito de los emblemas y ya apunté al hilo de ciertas técnicas concionatorias.

Y por fin estarían abundantes elementos como la mayoría de las danzas y buena parte de los espectáculos pirotécnicos que sirven de amenidad o diversión y que lo mismo podrían insertarse en estas u otras fiestas, sin que quepa ver en ellas ninguna dimensión iconográfica javeriana.

No obstante, todas esas categorías funcionan como piezas de un mecanismo global y por eso conviene observar el conjunto, pues la iconografía de San Francisco Javier no existe como compartimento estanco sino que se desarrolla (como sucede con otros santos) en el marco de una cultura literaria y visual, formando verdaderas redes iconográficas.

ICONOGRAFÍA JAVERIANA Y LA MIRADA EMBLEMÁTICA

La expresión emblemática se rastrea en todo el humanismo y barroco y alcanza gran desarrollo en los géneros plásticos y literarios, además de proliferar en multitud de libros especializados de emblemas, empresas y jeroglíficos¹.

Tal modo de expresión no exige, naturalmente, la presencia de todas las partes constituyentes de un emblema tipo, esto es, el mote, el elemento visual y la glosa. Incluso, como recuerda V. Infantes², a propósito de la literatura, abundan los *loci* emblemáticos evocados por el texto sin que se correspondan necesariamente con una ilustración de tipo gráfico, como sucede a muchos localizables en sermones o hagiografías javerianos.

El análisis de los aspectos emblemáticos de la iconografía de San Francisco Javier deberá tener en cuenta no solo las realizaciones visuales, abundantes sobre todo en carros y arquitecturas efímeras de las fiestas hagiográficas, sino también las écfrasis puramente textuales y las alusiones a emblemas, conocidos o no, de los jeroglíficos poéticos o de la oratoria sagrada. Más que la búsqueda de fuentes precisas en los

¹ No trato de abordar las posibles diferencias, muy discutidas en los tratadistas, de los subgéneros y la terminología de lo que en sentido amplio denomino «emblemática». Ver Azanza y Zafra, 2000 y para cuestiones generales M. Praz, 1989; Campa, 1990; Ledda, 1970; Maravall, 1990; Egido, 1990; Cuadriello, 1994. Como muestra del interés que recientemente se está prestando a este aspecto ver los dos volúmenes de actas, *Literatura emblemática hispánica*, y *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática*, donde se hallarán muchos otros trabajos interesantes. Son también básicos dos conocidos libros: Gállego, 1991; y S. Sebastián, 1981. Más reciente es el importante libro de F. Rodríguez de la Flor, 1995.

² Infantes, 1996b.

repertorios emblemáticos de la época, tarea muy difícil dada la expansión del género y las constantes reutilizaciones, interesará examinar las adaptaciones en el contexto religioso, que en ocasiones también ofrece creaciones originales en la línea de la afición jesuítica a este tipo de elementos, como resalta Wapy, el relator de las fiestas de Pont à Mousson, quien celebra la originalidad del programa lorenés, realizado por estudiantes y profesores del colegio de la Compañía.

Si en el humanismo el género era cultivado sobre todo por escogidos grupos de eruditos, según apunta Praz, ya en el barroco se ha difundido a un público mucho más amplio y hasta masivo, consumidor de variadas manifestaciones de la cultura como la literatura, pintura, arquitectura, arte efímero o hagiografías³. En palabras de Palma Martínez Burgos, referidas al siglo xvi:

Prácticamente el emblema se convierte en elemento imprescindible de las procesiones, desfiles, entradas, canonizaciones y todo tipo de celebración, tanto civil como eclesiástica, y es evidente que con esta incorporación, el lenguaje emblemático se suma a la acción propagandística. De este modo, la sustitución de ideas abstractas por cosas concretas, tangibles y, sobre todo, visibles que se hace a través de la alegoría emblemática dará un resultado extraordinariamente didáctico, tal como correspondía a la mentalidad tridentina⁴.

Y más adelante:

Incluso la Iglesia que en un primer momento ve con cierta reticencia la utilización de lo emblemático, ya que por su propia naturaleza posee un fuerte caudal de tradiciones e imágenes del paganismo, al final se complace en aceptarlo y desarrollarlo, siempre que las alegorías se ajusten a los dogmas⁵.

Víctor Mínguez⁶, por su parte, precisa esta vertiente pedagógica de la variedad jeroglífica:

³ Praz, 1989, pp. 23-24, ve dos tendencias contrastadas en la emblemática, una continuadora de los jeroglíficos y otra de formas más sencillas, más en la tradición de la *Biblia pauperum*, y que cumpliría en el siglo xvii la misma función que los bajorrelieves de las catedrales medievales.

⁴ Martínez Burgos, 1990, pp. 88-89.

⁵ Martínez Burgos, 1990, pp. 95-96.

⁶ Ver Mínguez, 1990, pp. 335-336. La cita en p. 336.

La facilidad para asimilar sus mensajes es básica si se quieren evitar malas interpretaciones. Las fiestas públicas del barroco son, como es sabido, propaganda del poder político o religioso. En tal sentido es imprescindible que el mensaje llegue sin desviaciones al público receptor. Los jeroglíficos reflejando su dependencia absoluta del motivo de la fiesta, se convierten en instrumentos de propaganda...

La emblemática fue un género cultivado extensivamente en el xvi y xvii para decaer en el xviii. La Compañía de Jesús tuvo un especial gusto por este tipo de ejercicio que aplicó a sus métodos pedagógicos⁷. En *De ratione et ordine studiorum collegi Romani* (1564-65) se señala que se pueden también exponer varios géneros de composiciones como los enigmas pintados y emblemas. En la edición de la *Ratio* de 1586 se dice que el alumno debe saber interpretar los emblemas, reconocer el significado oculto y comprender cómo se hacen, además de sugerir sus usos con motivo de las fiestas y otras celebraciones. La técnica de meditación utilizada en los *Ejercicios* en la que se materializa plásticamente tanto lo visible como lo invisible sin duda contribuiría a formar en el ejercitante el gusto por la emblemática. En palabras de Julián Gállego los jesuitas con este libro básico fomentaron una «sensibilidad óptica»⁸.

Desde esta mirada se podría afirmar que la iconografía de un santo también está formada por la imagen emblemática. Sus virtudes, cualidades y circunstancias quedan proyectadas en jeroglíficos, bien de repertorios existentes, bien creados *ex novo*.

Comentaré en estas páginas algunos de los materiales que me parecen más notables, y que son una pequeña parte de los que existen.

Imago primi saeculi

En 1640 las prensas de Plantino en Amberes publican un libro que celebra el primer siglo de la Compañía de Jesús, y que manifiesta una extraordinaria inclinación a los emblemas, el titulado *Imago primi saeculi*, estudiado por Lydia Salviucci Insolera, quien lo califica de «obra

⁷ Richard Dimler, 2004, pp. 288-289, ofrece un cuadro estadístico sobre la producción de libros de emblemas jesuitas desde 1580 hasta 1900.

⁸ Gállego, 1991, p. 84.

cumbre de las ediciones ilustradas de la Compañía ligada a las imágenes alegóricas con argumento cristiano»⁹. En ese momento la provincia *Flandro-Belgica* sufría un doble conflicto derivado de la instalación del protestantismo y de la disputa jansenista. *Imago* forma parte de una afirmación católica y jesuita en ocasión del centenario: sus imágenes, además, saldrán de las páginas impresas para decorar la iglesia del colegio de Amberes y distintas representaciones teatrales¹⁰.

Imago primi saeculi guarda un perfecto equilibrio estético, con una parte textual a la que acompañan 125 imágenes. El texto, organizado en seis partes o «libros», ofrece en cada uno de ellos una sección inicial histórica en la que se recorren diversos momentos del devenir de la Compañía de Jesús, otra sección que incluye discursos panegíricos y una tercera con poemas de géneros diversos, que celebran los principales personajes y hechos de la Compañía, ilustrados con emblemas, en su mayoría originales aunque no faltan motivos omnipresentes en los repertorios, como el ave fénix, el cisne o el eclipse solar. Sus fuentes comprenden las de inspiración clásica y cristiana (Mercurio, Ulises, Apolo y Dafne, de la mitología; o del Antiguo Testamento el Arca de Noé, Elías sobre el carro, Moisés delante de la zarza...). En el terreno más estrictamente emblemático, según Richard Dimler, de los 124 emblemas de *Imago* 24 son en sus imágenes y mote casi idénticos a algunos pertenecientes a la tradición profana y escolar de los emblemas¹¹. La fuente humanística más utilizada son los emblemas de Alciato, a los que hay que sumar otros tres libros editados por Plantin: *Les devises heroïques* de Claude Paradin (1561), *Emblemata* de Joannes Sambucus (1564) y *Emblemata* de Hadrianus Junius (1565). Otra fuente notable es *De Symbolis heroïcis* de Pietrasanta (1634)¹².

Podemos situar, por tanto, este volumen en la tradición de algunos importantes libros de emblemas sacros anteriores¹³.

⁹ Salviucci Insolera, 2004, p. 3.

¹⁰ Salviucci Insolera, 2004, p. 70. No es el único libro semejante publicado en esta circunstancia: Salviucci menciona *Annus secularis* en Colonia, *Corona anni saecularis* del P. Kircher, *Scala Jacob* (tesis de teología), *Jubilum Societatis saeculare* de Maximilianus Sandeus...

¹¹ Dimler, 1981, pp. 436, 445-446, citado por Salviucci, 2004, p. 126.

¹² Para un examen de las fuentes ver Salviucci. Aquí solo pretendo contextualizar *Imago primi saeculi*.

¹³ Salviucci cita el temprano francés *Le theatre des bons engins* (1539), y otros, como los *Emblemes ou devises chrestiennes*, publicado en Lyon (1571) y que sería el

Sin duda que la sensibilidad religiosa y artística del lugar en el que se proyectó *Imago* facilitaría una natural predisposición hacia la realización de los emblemas. Aunque en la provincia Flandro-Belgica la *Ratio* de 1625 recomienda evitar *affixiones* demasiado suntuosas y limitar su ejecución a determinadas épocas del año, esta provincia, que comprendía los colegios de Lovaina, Amberes, Brujas, Bruselas, Gante y Malinas produjo treinta y cuatro libros de emblemas¹⁴.

La variedad temática y genérica de *Imago primi saeculi* se debe a distintos autores. Según se lee en el libro colaboran en ese año de 1640 todos los oradores y poetas de la provincia flamenca, con el consentimiento del provincial Joannes de Tollenaere (1582-1643). Se imprime en las prensas más importantes de ese momento, las de Plantin-Moretus, y se hicieron 1050 ejemplares¹⁵.

Respecto de la vertiente artística hay que recordar que Amberes es en esta época una gran ciudad en la que la Compañía desarrolla una fecunda actividad de propaganda religiosa, y en la que Rubens es el punto de referencia de toda la vida cultural. Rubens tuvo lazos de amistad con la Compañía y formó parte de la Sodalitas Mariana de Amberes; a él se deben las pinturas de la iglesia de San Carlo, el tríptico para la iglesia de los Jesuitas de Mantua en 1604-1605, parte de la serie para la vida de San Ignacio publicada en 1609 con motivo de la beatificación, etc. Salviucci subraya la relación indirecta del artista con *Imago* porque los ilustradores de esta pertenecían sin duda al entorno artístico del famoso pintor.

primer libro de aplicación religiosa de los emblemas, al que luego seguirán los de Alonso de Ledesma *Conceptos espirituales* (1600), los *Symbola divina et humana pontificum, imperatorum, regum* de Jacobus Typotius, ilustrado por Aegidius Sadeler (1601), las *Empresas morales y espirituales* de Juan Francisco de Villava (1613), *Amoris divini emblemata* de Otto Van Veen o Vaenius (1615), *Pia Desideria* de Herman Hugo (1624), el *Typus Mundi* publicado en el colegio de Amberes (1627) o *Flammulae amoris* de Michael Hoyer con emblemas sobre la figura de San Agustín (1629)... Específicamente jesuitas podrían añadirse las *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* de Nadal con 130 grabados (1594), el *Veridicus christianus* de Jan David con 100 grabados (1601), *Thesaurus precum* de Thomas Sailly con 27 (1609), o *Via vitae aeternae* de Antonio Sucquet con 32 (1620).

¹⁴ Salviucci Insolera, 2004, p. 37. Hay muchos jesuitas autores de emblemas o tratadistas del género: Possevino, Richeome, Montaldo, Caussin, Donati Alessandro, Silvestro Pietrasanta, Pallavicino, Le Moyne, Menestrier, Jouvancy, etc.

¹⁵ Salviucci Insolera, 2004, p. 92.

Como sucede con los textos la serie de imágenes se debe a varios autores. Solo cuatro firmas «delineavit» aparecen: para la edición latina Fruytiers y Cornelis Galle; para la flamenca Van Diepenbeeck y Natalis¹⁶. Se ha conservado la plancha del frontispicio de Cornelius Galle el Viejo.

Todas las imágenes están delimitadas por cornisas ricas y articuladas¹⁷, moda que se remonta al siglo XVI y sigue en el XVII. La mayor parte presentan una forma asimilable a la de un escudo con desarrollo cóncavo a lo largo de todo el perímetro. A veces las máscaras refuerzan las alusiones alegóricas, alegres o tristes, positivas o negativas. También hay elementos marinos como conchas y peces (quizá un jeroglífico cristiano del nombre de Jesucristo) y otros animales y seres fabulosos: leones, sátiros, arpías...

La misma portada de la edición latina (mucho más rica y elaborada que la flamenca) constituye todo un programa emblemático que el resto del libro va a desarrollar (Fig. 334)¹⁸. Sería ese «umbral» descrito magistralmente por Fumaroli:

Avant d'entrer dans le livre, il faut passer un seuil, traverser un péristyle, frapper à une porte, soulever un voile, gestes propitiatoires qui préparent le myste à cet acte quasi religieux qu'est alors la lecture. [...] Le frontispice, comme les «architectures éphémères» qui ponctuent un itinéraire sacré, balise l'espace orienté du livre en son point le plus sensible: le seuil¹⁹.

Encuadrada en un marco arquitectónico una imagen femenina con el emblema de la Compañía en el pecho, un crucifijo en la mano izquierda llameante, y una pluma en la derecha personifica alegóricamente a la Compañía de Jesús. De su boca sale una filacteria con la inscripción: «Non nobis, Domine, non nobis sed Nomini tuo». Sobre

¹⁶ La primera edición de *Imago* aparece en Amberes en 1640 en latín. El mismo año y en la misma imprenta aparece otra edición flamenca con una portada diferente. Ver Salviucci Insolera, 2004, p. 326 para la nueva portada.

¹⁷ Salviucci Insolera, 2004, p. 184. Parafraseo en estos párrafos descriptivos los datos y observaciones del amplio estudio de Salviucci, la cual examina meticulosamente algunas fuentes precisas de los emblemas del volumen.

¹⁸ Salviucci Insolera la explica en pp. 109-117 donde además la compara con la portada flamenca. Hay otras ediciones con portadas diferentes: ver König-Nordhoff, 1982, lámina 196.

¹⁹ Fumaroli, 1976, p. 19.

su cabeza tres ángeles sujetan las coronas de la Doctrina, Martirio y Virginidad. Bajo su rodilla derecha está el Tiempo con la guadaña y el reloj de arena. Al Tiempo, es decir, al primer siglo de la Compañía, se refieren también los dos escudos que portan los ángeles trompeteros de la zona superior: dos LL el de la izquierda (las dos del nombre de Loyola y a la vez cien años en números romanos), y la C de cien en la de la derecha. Desde la base se van acumulando numerosos emblemas alusivos a distintos aspectos de la Compañía, de los que menciono algunos. Dos ángeles en el centro simbolizan los votos de castidad (por medio del espejo y la letra «Sine labe», sin mancha) y el de pobreza (el de la derecha que pisa las riquezas y el título «Sine aere», sin dinero). Encima de ellos otros dos tienen una brújula con la inscripción «Terraque marique», lo que simboliza el voto de obediencia y un halcón con capirote y el mote «Ad nutum», a la señal que representa el voto de obediencia al Papa. Los seis medallones colgantes describen simbólicamente los seis capítulos que componen el libro: el nacimiento de la Compañía representado en una luna que recibe su luz del sol; la difusión de la compañía representada en un sol que ilumina toda la tierra; la Compañía benefactora del mundo representada por una luna resplandeciente en medio de la noche; la Compañía que soporta las oposiciones representada en un eclipse; la Compañía glorificada por las persecuciones representada en una luna que abandona el cono oscuro del eclipse y la Compañía acogida en Bélgica representada por el signo astrológico de Leo, el león belga. En las bases de las columnas se añade una palmera con un lema del salmo 91, símbolo de victoria y longevidad, y un ave Fénix que renace de sus cenizas bajo el sol.

Se habrá notado el predominio de las alegorías del sol y la luna expresivas, como señala Salviucci Insolera, de la «realidad espiritual» de la Compañía de Jesús, que parecen inspiradas en una epístola del General Muzio Vitelleschi proclamando el año jubilar del primer siglo de la Compañía²⁰.

Centrándonos ya en San Francisco Javier, encontramos diversas referencias: por ejemplo el capítulo séptimo del libro primero se dedica a «Altera Societatis columna s. Franciscus Xaverius», donde abunda en la conocida comparación de Ignacio y Javier con Pedro y Pablo

²⁰ Ver el texto en Salviucci, 2004, p. 112.

(«Quod enim huic Petrus et Paulus, hoc fuere Societati Ignatius et Xaverius», p. 83). En el libro segundo se resumen (pp. 257 y ss.) las tareas misioneras de San Francisco con citas de Turselino. Incluye también este libro un epitafio a Javier en una serie dedicada a los padres fundadores, en el cual se enumeran sus virtudes y hazañas. El capítulo segundo del libro quinto vuelve a las misiones de San Francisco y la «Oratio tertia» de este libro también se dedica al mismo; a la reliquia del brazo corresponde además la «Ode propemptica de brachio s. Francisci Xaverii ex India Romam advento», etc.

En lo que respecta al elemento gráfico tres son los emblemas relativos a Javier, colocados, por cierto, muy cercanos. El primero («Ignatius P. Fabrum adhibet ad conversionem Xaverii») aparece en la página 717 (libro quinto), con el mote «Solus non sufficit Ignis», ‘no basta solo el fuego’. El grabado muestra un herrero en su fragua que golpea sobre el yunque un trozo de hierro para darle forma (Fig. 335).

La ilustración, siendo muy sencilla integra, junto con su comentario latino una serie de juegos de ingenio típicos. Se refiere a la resistencia inicial de Javier a la conversión, que al fin le llegará por la insistencia de San Ignacio y el ejemplo de Fabro, según recuerdan a menudo los biógrafos; escribe el P. Guzmán:

Llegado a París comenzó a estudiar el curso de las Artes en el colegio de Santa Bárbara [...] tenía por compañero el maestro Francisco Javier al maestro Fabro, natural de Saboya [...] cuando los dos iban acabando el curso de Artes llegó a París el P. Ignacio [...] comenzó el padre Ignacio a tratar con aquellos dos mozos que tan buen nombre tenían en París. Al principio halló más entrada en el maestro Fabro, porque Francisco Javier con las muchas esperanzas que le daban su habilidad, letras y nobleza, y el aplauso de la Universidad, tenía más puestos los ojos en las pretensiones de la tierra que no en buscar los tesoros del cielo, hasta que la continua comunicación del P. Ignacio y el espíritu de nuestro Señor que iba obrando por medio de sus palabras, mudó su corazón de tal manera, que se determinó con última resolución en seguir su modo de vida como lo había hecho también el maestro Fabro (Guzmán, *Historia de las misiones*, pp. 19-20).

Para dar forma a la dureza del metal no basta el fuego (alusión a la etimología del nombre *Ignacio*), sino que es necesaria también la pericia del artesano (juego onomástico con el nombre de *Fabro*, artesano, herrero), tal como explica la glosa:

Arte opus Ignati, solus non sufficit ignis,
arte opus est, flectes arte quod igne nequis.

El yunque es muy frecuente en los libros de emblemas²¹, casi siempre para simbolizar la resistencia y la firmeza en este caso adquiere un sentido distinto relacionado con el juego onomástico apuntado: se trata pues de un emblema formalmente original.

Este emblema de *Imago* lo recuerda en uno de sus sermones el P. Vieyra:

tenía Javier un compañero de los mismos estudios llamado Pedro Fabro que ya seguía a Ignacio y ambos finalmente consiguieron lo que Ignacio solo no había podido. De aquí se formó un emblema que entre los ingeniosos y discretos ninguno se inventó más propio. Ignacio significa fuego y Fabro herrero. Pintaron pues una fragua ardiendo y al herrero batiendo el hierro hecho agua, con la letra que decía: «Solus non sufficit ignis». La dureza de Javier en ambos estados siempre fue de hombre de hierro y para amoldar la dureza del hierro no basta solo el fuego; es necesario el fuego y más el Fabro (*Sermones*, p. 403).

El segundo se encuentra en la página 720. Es el famoso sueño del indio a hombros, «Somnium Xaverii de subsidio Indis ferendo». Lo que se añade de simbolismo emblemático a la representación habitual es la transformación del santo en un Cupido con arco y flechas, a cuya imagen se aplica el verso 108 de la Bucólica octava de Virgilio: «Credimus? An qui amant ipsi sibi somnia fingunt?» («¿Puedo creerlo? ¿o tal vez los amantes se forjan quimeras?»). En Virgilio el texto se refiere a una bruja que ha perdido a su amado Dafnis y pretende recuperarlo con ensalmos y conjuros, de cuya fuerza duda. En el emblema que comento se vierte a lo divino: San Francisco sueña con lo que su amor divino le provoca. Amor es quien provoca las visiones del santo. («Quid Franciscus amet, Francisci consule noctem») (Fig. 336).

El tercero, página 721, es el más propiamente emblemático. Se refiere a la muerte del santo a la vista de las costas de China, lo que se expresa mediante el eclipse (Fig. 337).

Filippo Picinelli en su libro *El mundo simbólico* se ocupa igualmente de nuestro santo, comentando algunos emblemas de eclipse de sol,

²¹ En la enciclopedia de Bernat y Cull hay una decena de ejemplos.

sobre todo uno inventado por el padre Gamberti, con lema de Virgilio: «Non forma recedit» ('no pierde su belleza'), al que añade la glosa:

Aplicarás este emblema a aquellos que conservan íntegra e incorrupta la belleza del rostro aun después de la muerte. [...] Un eclipse sufrió San Francisco Javier con su muerte cuando durante cuatro meses estuvo no sólo enterrado, sino cubierto con cal viva; sin embargo, al abrirse el sepulcro tenía el rostro tan natural como si lo acabaran de sepultar. [...] Con todo derecho dirías sobre este taumaturgo de nuestro tiempo *No perdió su belleza*²².

Y en otro lugar insiste:

El padre Camilo puso en un emblema a la luna a punto de entrar en un eclipse, como lema «Cursum haud sistit in umbra» (no detiene su paso en el eclipse) [...] San Francisco Javier siguió diligentemente estas ásperas huellas del apóstol [San Pablo] pues como lo refiere el cardenal del Monte en su canonización solemne: «Contrajo por sus muchos trabajos graves enfermedades, muchas veces padeció naufragios y soportó pacientemente las molestias del calor, del frío, de la desnudez, de la vigilia, del hambre y de la sed», sin embargo prosiguió sin descanso y casi por milagro las tareas de su misión apostólica en medio de tantas penalidades graves y pesadas²³.

La Constancia de San Francisco en una colección de emblemas

El segundo ejemplo que quiero comentar es el del manuscrito *Divi patris Ignatii charitas igneis emblematis adumbrata... Divi patris Franciscii Xaverii constantia emblematis expressa a poetis...* conservado en la biblioteca Real de Bruselas con la signatura 20308, y que consta de 108 hojas. Un breve comentario ofrece Karel Porteman²⁴.

De las dos partes que atañen a San Ignacio y San Francisco Javier nos interesa ahora la segunda. El conjunto, caligrafiado por Seumois

²² Picinelli, *Los cuerpos celestes*, Libro I, pp. 224-225.

²³ Picinelli, *Los cuerpos celestes*, Libro I, p. 282.

²⁴ Porteman, 1996, p. 114. En la página 115 reproduce dos dibujos. Me ha sido imposible conseguir una copia del manuscrito, que manejo a través del Fondo Schurhammer, núms. 3807-3834.

en 1650 fue un regalo para el archiduque Leopoldo Guillermo. Según Porteman «The emblems on Xaverius give proof of considerable knowledge of the saint's life and spirituality». Todas las imágenes, pintadas a la acuarela, tienen por tema único la virtud de la constancia, la cual se menciona reiteradamente en los textos latinos (se añaden también fragmentos en griego) situados encima y debajo de los dibujos. Las escenas insisten a menudo en oficios o tareas mecánicas y de ingeniería (albañilería, construcción de puentes), que han de interpretarse en sentido figurado, para el cual son guía los textos mencionados. Raramente encontramos elementos del acervo emblemático como la balanza de la justicia o la grulla vigilante.

En la primera ilustración sujeta el medallón del título una figura femenina que se apoya en una columna, lo que permite relacionarla con la tradicional imagen de la Fortaleza, aunque muy simplificada (Fig. 338).

En el del mote «Ars prima stetit est» se enseña, por medio del ejercicio de la esgrima en la sala de un maestro, que la constancia o fortaleza se afirma en la lucha y que es preciso por tanto mantenerse erguido ante las dificultades (Fig. 339).

En «Fundatur in imo» la constancia se fundamenta en la humildad según la doctrina tradicional de que todas las virtudes están estrechamente relacionadas (como los pecados). Tal idea se refleja en unos constructores que preparan un hondo cimiento sobre el cual levantan un muro (Fig. 340).

La «Sibi constant in aequo» relaciona la constancia con la justicia: la imagen es muy tópica con una figura femenina que lleva en su mano derecha una balanza, sin ningún otro de los atributos habituales como la venda en los ojos o la espada (Fig. 341).

Otro motivo del arte de la construcción sustenta «Ut rectaque firmaque constet», en una pintura que representa dos obreros levantando una columna cuya rectitud comprueban con la plomada, símbolo de la rectitud espiritual y del respeto a las leyes y reglas de la Compañía y de la Iglesia (Fig. 342).

La agricultura, en cambio, proporciona los elementos de «Crescet constantia vinclis», donde se ven a los agricultores sujetando las plantas a sus tutores, con una lección semejante a la anterior (Fig. 343).

Otras pinturas utilizan juegos, no oficios. Destacaré sólo el emblema «Verberibus constat» (Fig. 344), en el que el juego del trompo que

gira por impulso del cordel se aplica algo forzosamente al episodio en que los diablos golpean al santo sin hacer mella en su virtud («D. Xaverio inter daemonum flagra constanti»), y el «Invia constanti nulla est via», que por medio del salto con pértiga ejemplifica la constancia de Javier en sus fatigosos viajes en los ningún obstáculo le detuvo (Fig. 345).

Quiza el que más responde a la tradición emblemática es el «Constanter vigilat», con la consabida grulla sujetando en una pata la piedra cuyo golpe al caer puede despertarla si cede al sueño en su tarea de centinela mientras duerme el resto de la bandada²⁵ (Fig. 346).

No se desdeña la reelaboración de un motivo folclórico para darle un sentido moral. En efecto la historia de cómo conseguir que un huevo se tenga derecho rompiendo uno de sus extremos con un golpe se interpreta en el emblema «Patiendo constat» para ejemplificar que los golpes y las penalidades sirvieron al santo para mantenerse firme (Fig. 347).

Vidas de santos en emblemas: casos y rastros javerianos

Dentro de la categoría emblemática sacra se pueden integrar las vidas simbólicas o hagiografías en emblemas, un género algo olvidado por los especialistas, pero que merecería la pena estudiar en detalle.

Una variedad es la que adopta la forma de santoral, como el *Caeleste Pantheon*, o, citando su título completo, *Lucis Evangelicae sub velum sacrorum emblematum reconditae pars tertia, hoc est Caeleste Pantheon sive Caelum novum in festa et gesta Sanctorum totius anni* del jesuita Henricum Engelgrave de 1659²⁶.

En cada fiesta del santo respectivo se coloca un emblema que corresponde a alguna circunstancia que permite la ingeniosa paridad. Así, el día de San Marcos evangelista, cuyo animal emblemático es el león, se representa una pata del animal con el lema «Ex ungue leonem» y el texto del *Apocalipsis*, 4 «Animal primum simile leoni», imagen y textos que dan pie a diferentes reflexiones sobre la vida y virtudes del

²⁵ Para esta imagen remito a García Arranz, 1996, pp. 445-456, con abundantes ejemplos y documentación.

²⁶ Ver las numerosas ediciones de este libro en Daly y Dimler, 1997-2007.

protagonista. Para la fiesta del beato Luis Gonzaga se elige un ángel por razones obvias; para San Pedro y San Pablo las dos columnas con el «Non plus ultra». Para la octava de San Ignacio el emblema insiste de nuevo en el motivo del fuego a partir del juego habitual de textos evangélicos y de poetas clásicos, en este caso *Lucas*, 12 «Ignem veni mittere in terram» y de Virgilio, *Eneida*, libro 8, v. 623 «Solis in ardescit radiis, longeque refulget», que acompañan al grabado de un sol cuyo rayo reflejado en un espejo prende fuego a un haz de leña. Un emblema igual se incluye en el sexto carro triunfal de las fiestas de Goa como divisa del Amor divino²⁷. En el emblema correspondiente a Javier se ven dos círculos marcados en el suelo y un jinete que pasa de uno a otro. El lema sacado de Juvenal «Orbis non sufficit unus» explica el sentido, que se completa con la frase de *Proverbios*, 30 «Numquam dicit: sufficit», referida al fuego, una de las cuatro cosas insaciables que nunca dice basta, en sentido positivo ya que se trata del fuego de la caridad. Con estos dos motivos el *argumentum* recalca la enseñanza: Javier movido por un ardiente celo llevó el Evangelio a los mundos más lejanos. Y guardó el *basta*, Señor, no para los trabajos sino para las consolaciones (Fig. 348).

Propiamente vidas en emblemas son las de San Pedro Nolasco *Discursos elógicos y apologéticos empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso patriarca...* de fray Alonso Remón, publicado en Madrid en 1627 y la *Vida simbólica del glorioso s. Francisco de Sales... dividida en dos partes y escrita en cincuenta y dos emblemas* de Adrián Gambart, Madrid, Antonio Román, 1688, la de San Estanislao de Kostka de Paul Zetl (1715)... Más cercanas a mi propósito, son las de San Ignacio debidas a Ignatius Querck *Acta s. Ignatii de Loiola Societatis Iesu fundatoris Iconibus Symbolis...* de Viena, 1698, que dispone en páginas confrontadas las estampas de Barbé y los emblemas²⁸, y la de Carolo Bovio *Ignatius insignium, epigrammatum et elogiorum centuriis expressus*, Roma, 1655.

²⁷ En el libro de Covarrubias Horozco se aplica a la relación de los monarcas y los ministros y en Borja otro espejo que refleja la luz del sol es símbolo del alma humana que resplandece con el Amor divino y es capaz a su vez de iluminar a otros. Ver *Enciclopedia de emblemas* de Bernat y Cull, 1999, núms. 630 y 1522.

²⁸ Ver König-Nordhoff, 1982, p. 316 y las ilustraciones 489, 490, 491, 492, 497, 498, 509, 512, 515, 518, 519, 522 y 525.

En el libro de Bovio sí encontramos emblemas relacionados con San Francisco Javier, correspondientes a algunos episodios de la vida de San Ignacio en los que la presencia de Javier tiene especial relevancia. La insignia 47 (p. 139) se refiere a los fundadores de la Compañía, cuyo número establece en el perfecto 10 (Fig. 349).

Las reflexiones sobre la simbología numérica son muy frecuentes en la época. El P. Pineda en su *Agricultura cristiana* (diálogo 1, 10) diserta ampliamente sobre la perfección del 10, símbolo divino:

El número de 10 es también jeroglífico de Dios por la universalidad que incluye, siendo todos los demás números que pasan de 10 repetición de los números incluidos en el 10, y así por más criaturas que pongáis cabe Dios, no hay más valor ni perfección que en Dios a solas [...] y siendo Dios valor y perfección infinitas por ningún aditamento que se le haga puede crecer y por eso Él y las criaturas no valen más que Él solo, como el número de 10 con todos los números del mundo no incluyen mayor perfección que solo él tiene a solas, cuanto a ser él del cual salen todos por repetición, teniéndolos él a todos virtualmente dentro de sí.

Uno de estos diez es «Franciscus Xaverius miraculorum parens».

El emblema de la insignia 57 (p. 169), «Unus non sufficit», comentado en las líneas anteriores y en la relación de Gerona es aplicado al fundador: un solo mundo (el Viejo) no es suficiente para el fuego de Ignacio que provoca también en el Nuevo Oriente por medio de su enviado Javier, figurado en un cohete, el incendio de las tierras de la India. Como en todos los casos acompañan al emblema un epigrama y un elogio.

Un sol naciente, a la vez que se retiran los astros de la noche ilumina la tierra con rayos oblicuos. Esta circunstancia da pie, de nuevo con barroco ingenio, para aplicar la imagen en la insignia 61 (p. 181) a la costumbre de San Francisco Javier de arrodillarse para escribir a San Ignacio desde la India (Fig. 350).

El jesuita polaco Adalberti Serebryski escribió en latín una breve vida en emblemas titulada *S. Franciscus Xaverius Indiarum apostolus... imaginibus illustratus* de 1649²⁹. A cada «imago», sacada de una vida que no se especifica, corresponde un «elogium» explicativo. No lleva ningún dibujo y termina con una serie de versos.

²⁹ Atribuida a Ines Albert en Sommervogel, 1960, t. IV, y Daly y Dimler, 1997-2007, t. III.

Aparte de obras como las citadas, el grueso de los emblemas se halla integrado en el espacio festivo ya analizado pero que conviene volver a examinar en lo que se refiere a este componente, añadiendo unas pocas precisiones más a los someros apuntes anteriores.

Los emblemas en las fiestas hagiográficas: carros procesionales y certámenes

La proliferación de los emblemas se produce con una densidad extraordinaria en todos los aspectos de las fiestas hagiográficas. He apuntado ya la omnipresencia de alegorías que ostentan muchos atributos emblemáticos en una continuidad difícilmente discernible de las distintas facetas de la cultura simbólica del barroco.

En la composición de los desfiles de Goa se ejemplifican las modalidades de la personificación alegórica, el subgénero heráldico, y la materialización escénica de animales de valor simbólico, es decir, la materialización de emblemas. En la *Traça da pompa triunfal* se recurre sistemáticamente a la calificación de *jeroglífico* para referirse a los carros triunfales de San Ignacio y San Francisco aludiendo a la riqueza simbólica que en ellos se percibe. Así en el primer carro, el sol, o los signos astrológicos de Cáncer y Géminis, que aluden a sendos milagros de los canonizados (curación de un cáncer y resurrección de un niño). Distintas alegorías ostentan escudos con empresas pintadas en ellos: la muerte con una culebra y la vida con una fuente. Prisionera de la Victoria iba un ave Fénix resucitada de sus cenizas, emblema que ya hemos localizado en la portada de *Imago primi saeculi*, y que es uno de los favoritos de la emblemática sacra y profana en el barroco³⁰. Desfiló también en el primer aplauso de Lisboa un carro de la penitencia de los santos adornado con empresas, una de las cuales era el ave Fénix abrasándose con el mote «Ut vivam»:

Porque así como esta ave se quema para renovar la vida así el penitente se mete en el fuego de la mortificación para que gastando la vejez de los pecados se renueve en todo género de virtudes (Lisboa, 1622, fol. 20r).

³⁰ Muchos ejemplos en García Herranz, 1996, pp. 334-361.

El mismo motivo y casi idéntico mote («Ut vivat») constaban en un jeroglífico de las fiestas madrileñas descritas por Monforte (fol. 101r) para significar la conversión de San Ignacio, glosada por los versos:

Con sus rayos para el cielo
mejora de vida y suerte,
que servir al mundo es muerte.

Este fénix llevaba al lado un sol con el nombre de Jesús. Podríamos hacernos una idea del emblema apelando a otro de las *Honras* de la emperatriz María alusivo por cierto a su afición por la compañía de Jesús. (Fig. 351).

El último caso de Goa antes citado es una buena «materialización escénica», reiterada en esta fiesta con otros animales, como los pavos reales del sexto carro, obligados a tirar del mismo, símbolos de la concupiscencia y la soberbia dominadas por los santos. El pavo real es siempre un emblema negativo según estudia García Mahiques³¹, quien señala que el ave se convirtió en símbolo de la soberbia y necio orgullo, y así aparece en el *Fisiólogo*, en Piero Valeriano, o en Ripa. La razón es que el pavo real al abrir las plumas de su cola deja ver la fealdad de sus patas. Como escribe Núñez de Cepeda en sus *Empresas sacras* (empresa 49):

Toda aquella pompa florida que el ave real descoge en el jardín ameno de sus plumas, cubierta de ojos, bordada con prodigiosa imaginería de matices, perfilada de oro y retocada de luces, que forman una alegre primavera con hermosa diversidad de cambiantes, se desvanece en mirándose a los pies³².

En el carro séptimo de Goa el animal de tiro es una esfinge «que tenía rostro de mujer, plumas de ave, de la cintura para abajo león, símbolo de la ignorancia según Alciato, fingidora de adivinaciones, que es lo propio de la Idolatría». Se refiere el relator al emblema 187 de Alciato «Submovendam ignoratiam» (Fig. 352)³³, glosado por Daza Pinciano³⁴:

³¹ García Mahiques, 1988, pp. 188-190.

³² García Mahiques, 1988, p. 186.

³³ Tomo la imagen de la edición comentada de Diego López, *Declaración magistral*, 1684.

³⁴ Ver la edición de R. Zafra de *Los emblemas de Alciato*, 2003.

—¿Qué monstro es este? —Sfinge. —¿Por qué tiene
el rostro de mujer y plumas de ave
y piernas de león? —Porque es la llave
de la ignorancia lo que aquí contiene.

También aparecen en la fiesta de Goa estrellas, naves, redomas de cristal, ciervos, espejos, camaleones, corderos con antorcha en la boca, etc.

Dejando a un lado los cortejos de dioses-planetas y signos del zodiaco, destacan en las fiestas del colegio Imperial de Madrid dos espacios emblemáticos. El primero es el altar de la propia Compañía de Jesús, construido todo él a modo de emblema, y cuya descripción de Monforte ya he recogido antes. Como sucede a menudo la justificación se apoya en detalles algo forzados: la presencia del pelícano, símbolo eucarístico casi siempre, que alimenta a sus hijos con sangre de su pecho, establece correspondencia con San Francisco a través de la alusión al Cristo del castillo de Javier, que la vertió tantas veces «en los trabajos de San Francisco Javier».

El segundo consiste en la sección de jeroglíficos del certamen literario, colocado bajo el signo de Mercurio, patrocinio muy apropiado según ironiza Monforte:

acierto fue de los jeroglíficos venir en compañía de Mercurio, intérprete de los dioses, para darse a entender, porque entraron algunos tan enmarañados de pinturas y letras que después de dos pliegos de explicación ni la explicación ni ellos se entendían (fol. 98v).

De los que recoge Monforte varios se refieren a Javier expresamente.

El premiado en primer lugar, correspondió a Sebastián Francisco de Medrano. Los cuatro santos canonizados se relacionaban con los cuatro elementos, y extrañamente se atribuía el agua con una nave a San Ignacio y el fuego con una zarza ardiendo a San Francisco. En medio de la zarza una letra que decía «Amor Dei», donde se representaba «Franciscus rubus ardens incombustus», y por la suya, que es «Satis est, Domine, satis est». Era la castellana:

Con sol de tan alto nombre
en paz vivirán contentos
tan hermosos elementos. (Monforte, fol. 99r).

En las fiestas de Gerona la Caridad llevaba una tarja con la zarza ardiendo pintada para el mismo sentido:

¿Cómo abrasa y no consume
si es fuego consumidor
Dios? Porque es fuego de amor.

Un emblema semejante con el mismo mote «*Rubus ardens incombustus*» se aplica en *Imago primi saeculi* (p. 182), a la castidad de los jesuitas (Fig. 353).

El tercer premio de Madrid fue para don Francisco de Urbina por un jeroglífico cuya topicidad se salvaba por la aplicación ingeniosa al milagro de la bilocación del santo. La pintura era un sol que a un mismo tiempo alumbraba a una nave y a un batel en dos horizontes que divide una montaña. El lema en latín «*Faciens mirabilia*» y en castellano:

Francisco es sol de virtudes
que a un tiempo venciendo montes
gobierna dos horizontes.

La explicación es que:

El sol entre todas las criaturas es el que más realmente a un mismo tiempo permite ser visto en diferentes partes (por lo cual es el símbolo de Dios) y porque en esta maravilla tuvo semejanza con él San Francisco, según el capítulo 44 de su Apostólica vida, se significa en un sol que a un mismo tiempo alumbraba a una nave y a un batel en dos horizontes que divide una montaña (fol. 99v).

A un anónimo padre de la Compañía se debe otro jeroglífico en alabanza del apóstol de las Indias, que para declarar la muchedumbre de difuntos por él resucitados pintó a Mercurio con su vara capaz de resucitar a los muertos tocando la boca del infierno por donde salían algunas almas y el lema virgiliano «*Tunc virgam capit. Hac manes ille evocat orco*» (*Eneida*, libro 4).

Ya he mencionado el jeroglífico de don Juan de Cisneros y Andrade, sobre Hércules durmiendo atacado por un ejército de pigmeos, aplicado a la victoria de la castidad sobre un sueño lascivo. Se copia evidentemente del emblema 58, libro I de Alciato.

También anónimo es el jeroglífico sobre la predicación, consistente en un hacha ardiendo sobre un candelero con un celemín tirado al lado, imagen que ilustra la letra latina de San Mateo, 5 «Non ponunt eam sub modio sed supra candelabrum», con la cual establece un juego de ingenio la letra española que le acompañaba:

Como es luz que se derrama
en gente desconocida,
no le pusieron medida. (Monforte, fol. 102).

Sobre la imagen del celemín, caja de madera que contenía la cantidad así llamada, y que usada como tapadera no dejaría pasar la luz, según el texto evangélico, se superpone la referencia a la frase hecha «no poner medida» a algo o a alguien, en el sentido de no limitarlo, como no tiene límites la luz que derrama la predicación del santo. Esta simbología de la luz, la vela o la antorcha, entre otros muchos significados, se aplica precisamente a la predicación de la fe como glossa Francisco de Villava en sus *Empresas espirituales y morales* (libro I, empresa 30, Del predicador, fol. 73r) al comentar el emblema de una vela encendida con el mote «Ut luceat ardet» (Fig. 354):

Quien toma pues oficio de predicar, que es engendrar espiritualmente hijos al Señor obligase por lo menos a tener la perfección que predica [...] no les dice que den luz sino que sean la misma luz, cual lo es la de una hacha, que a sí propia se alumbra y a los demás [...] viva figura del predicador evangélico que para dar a todos luz de doctrina, primero debe encenderse en caridad.

La relativa dispersión de otros lugares se transforma en las fiestas de Gerona en una estructura perfectamente sistemática: los emblemas proporcionarán el esquema para la fabricación de los carros, para las divisas de los torneos, para las composiciones del concurso poético y para los desfiles de las mascaradas académicas. Aun no siendo las gerundenses las más ostentosas de las celebraciones, son quizá las más organizadas desde el punto de vista emblemático, como se deduce ya desde la misma portada de la relación que he comentado antes.

En la apertura de los desfiles la Fama, los Elementos, las Cuatro partes del mundo y otras alegorías proporcionaban abundantes oportunidades a la lectura simbólica, orientados por sus correspondientes

motes y glosas. Tomemos el ejemplo de un ángel en figura de ninfa con el traje de Palas Atenea y el escudo con una cabeza de Medusa brotando culebras (fol. 3v). Esta imagen se interpreta en conjunción del mote sacado del capítulo 2 del *Génesis* «Ipsa conteret caput tuum» y de la explicación o glosa:

Con la buena compañía
de Jesús, sacro Perseo,
el cuello cortado veo
de la monstruosa herejía.

Tal ilustración, aunque no necesariamente aplicada a la herejía se halla en Alciato (libro I, emblema 22), que representa a la diosa Palas con el escudo y la lanza que también se menciona en Gerona.

En el adorno del primer carro triunfal la disposición de un jardín de claveles adopta el mecanismo emblemático al colocar en sus tallos un mote del *Cantar de los cantares* (capítulo 2) «Flores apparuerunt in terra nostra», y debajo de las plantas una tarja con una explicación difícil de entender y de dudoso gusto:

Pues aparecen a pares
las flores que Jesús cría
cual sol y en su Compañía,
tú, cual madre, a pares pares:
tierra, de parir no pares. (Gerona, 1622, fols. 3v-4r).

Se advierte aquí y en muchos otros lugares que la estructura emblemática es realmente una superposición bastante gratuita en la que los mensajes simbólicos parecen obedecer no tanto a la tradición o capacidad intrínseca de los motivos sino a una decidida «voluntad de estilo». Páginas más adelante (fols. 9 y ss.) volverá a describirse el triunfo de los santos, explicando de nuevo los claveles como producto del elemento tierra ofrecido en tributo para los santos, en compañía de otros producidos por el aire, el mar o el fuego: el aire ofrece un águila al beato Luis Gonzaga, que supo remontarse al cielo sobre el viento de la vanidad «como divino Ganimedes»; el mar una galera a San Francisco y el fuego la esperable ave Fénix a San Ignacio. Pero más allá de los valores emblemáticos de estos animales revelan el enfoque de la procesión las alegorías de la pobreza y humildad, llevando cada una un «hermoso

escudo con sus empresas», naturalmente provistas de sus mote y glosas respectivas. El águila, rara aplicación a la humildad de Gonzaga, recupera ahora en el escudo de la nobleza su simbología habitual, contrastada con el animal emblemático de la humildad que ahora resulta una palomita tomando el vuelo desde la tierra, recitando:

Vi que todo es aire y nada
y así con humilde vuelo
me subo volando al cielo.

La imagen es muy parecida al emblema de Rojas en sus *Representaciones de la Verdad vestida...* (Fig. 355) donde una paloma vuela hacia una mano que sale de una nube celestial, con la subscriptio:

Ven, palomilla otorgada,
al palomar soberano,
pues te convida mi mano.

Acompañaban a estas virtudes dos ángeles «también con sus empresas», etc.

Específicamente dedicado a Javier fue el carro del agua. Dominaban la popa tres grandes escudos, de los cuales el mayor situado en el centro era un Jesús en un sol radiante, que llevaba a los lados otros dos gemelos con la azucena heráldica de San Francisco («armas de la Compañía» y de San Francisco las llama el relator), motivos que volvían a repetirse en la bandera del palo mayor, y en otra más en el trinquete (fol. 11r). Importante era el fanal, cuya presencia, más allá de obedecer a una reproducción meticulosa de una galera, se constituía en puro valor emblemático gracias al mote y la glosa. El primero procedía del *Cantar de los cantares*, capítulo 8, «*Aquae multae non potuerunt extinguere caritatem*» y la glosa era la redondilla siguiente:

Ni el regañón infernal,
ni las aguas deste mar
jamás pudieron matar
la luz de aqueste fanal.

Un emblema parecido es el de la empresa 42 de Núñez de Cepeda, aunque allí el fanal no está en el barco sino encima de una mesa. El fa-

nal «que aumenta el resplendor a la llama, la defiende también de los soplos airados que la combaten». En el ámbito del jeroglífico renacentista, como recuerda García Mahiques «la luz vendrá a ser emblema de Cristo, de la sabiduría, la Palabra»³⁵, mientras que los vientos son figura de las adversidades y en el contexto cristiano, como recoge Picinelli, incluso del diablo, al cual llama «viento infernal»: «por el nombre de viento impetuoso quiero que entiendas al diablo»³⁶. Es el «viento regañón» del relator de Gerona, al cual define Covarrubias como «viento septentrional porque hace regañar y es desabrido y molesto».

En esta galera se atribuyen a Javier en especial las virtudes de la Esperanza y la Castidad, con sus atributos y colores, es decir, verde y áncora de plata, y blanco y azucena. Otros personajes de distinto sentido portaban la vara de Moisés y el caduceo de Mercurio, chapeo y culebras enroscadas. Este último personaje (don de lenguas), se puede considerar en realidad una personificación del emblema 118 de Alciato (Fig. 356), el cual comenta Diego López³⁷:

Junta Alciato ingeniosamente en esta pintura la vara y las alas de Mercurio, dios de los oficios y artes y de la elocuencia, y los cuernos de la cabra Amaltea, significando la opulencia y abundancia, para que entendamos que no puede dejar de ser rico el que siguiere las letras y la virtud [...] púedese decir esta emblema de los hombres doctos y sabios, los cuales adornados de sabiduría y prudencia entendidas por la vara de Mercurio y de las dos culebras alcanzan fácilmente la abundancia en todas las cosas.

En el libro de Mendo³⁸ (documento 20) la elocuencia se simboliza con un busto de Mercurio, al que se añade el comentario:

El esmalte de oro de la sabiduría es la elocuencia, que rige la lengua para hablar con aliño, con retórica y energía, y le da fuerza para reducir los entendimientos y atraer las voluntades.

El grabado lo ha tomado Mendo de Solórzano Pereira *Emblemata centum regio politica* (emblema 27) (Fig. 357).

³⁵ García Mahiques, 1988, p. 168.

³⁶ Picinelli, *El mundo simbólico. Los cuatro elementos*, pp. 214-215.

³⁷ *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, pp. 432-433.

³⁸ Sacerdote jesuita español, 1608-1684. Autor de varios sermonarios fue predicador del rey y acompañó al duque de Osuna a Cataluña y al Milanésado.

No me ocupo ahora del resto de los abundantes emblemas del carro de San Ignacio elaborado sobre el elemento del fuego, para pasar a otra modalidad: la de los jeroglíficos presentados a la justa literaria.

Informa el autor que en los claustros del colegio, muy bien adornados de tapicerías de Flandes, se colgaron tres órdenes de papeles «que el menor era de dos pliegos de marca mayor», ornados con varias pinturas y todo tipo de poemas en lenguas distintas y experimentaciones ingeniosas como «versos retrógrados, acrósticos, serpentinos, leoninos, ecos y otras sutilezas y curiosidades que no se puede pintar en tan corto papel»³⁹ (fol. 14r). Algunas de estas composiciones dibujaban con versos hebreos, griegos, latinos, etc., muchos soles, jesuses, torres, naves y otros motivos. Pero lo que en este momento me interesa es la sección de jeroglíficos a la Compañía de Jesús en la «canonización de sus dos santos Ignacio y Francisco Javier y beatificación de Luis Gonzaga». Cada jeroglífico (pasaban de ciento) estaba ejecutado en pintura «muy prima en tarjetas ovadas y la declaración en otras cuadradas que estaban enlazadas con aquellas y pintadas todas con grande primor y conformidad»⁴⁰.

Los dos primeros eran de alcance general. Pintaron en ellos sendas ninfas, una coronada de laurel y palma en la mano (triunfo de la Compañía de Jesús) y otra con una onda de tres ramales en la mano como imagen de los tres protagonistas, los mismos que se simbolizan en dos rosas y un capullo que se va abriendo en un rosal, con la glosa:

Si con dos rosas abiertas
tan lindo el rosal está
saliéndole otra ¿qué hará? (fol. 36v).

Algunos se refieren a San Ignacio y San Francisco juntos: «Pintose un mundo con un sol a cada lado», y el mote «Non est qui se abscondat a calore eorum» (salmo 18). La glosa:

Hanse el mundo repartido
entre sí Ignacio y Javier:
¿cómo dejará de arder?

³⁹ Leoninos son los que tienen rimas internas, serpentinos cuando el primer hemistiquio de un verso se repite como segundo del siguiente, retrógrados los que se leen en dos sentidos, en eco es igual que serpentino.

⁴⁰ Para ver distintos modelos de tarjetas son interesantes Porteman, 1996 y Azanza y Molins, 2005.

Los emblemas con el sol o soles iluminando la tierra son bien conocidos. En Pedro Rodríguez de Monforte, *Descripción de las honras...* se pintan tres soles uno detrás de una nube y dos más abajo a ambos lados de una esfera a la que iluminan. Aunque la aplicación sea diferente la imagen es la misma, y muy semejante otra de ese libro con dos soles iluminando el paisaje.

Entrando ya en los jeroglíficos exclusivos de Javier encontramos los siguientes (fols. 39v y ss.):

1) Triptolemo en carro tirado de dragones, con la letra de *Proverbios*, 31, 14 «De longe portans panem». Este texto de los *Proverbios* que se interpreta como alusión a la Eucaristía, se asocia a la historia mitológica de Triptolemo, héroe que enseñó a la humanidad el cultivo del trigo. En realidad la base de la aplicación a San Francisco involucra el hecho de que el texto bíblico se refiere a la nave del mercader que transporta el pan, pues el tema propuesto por el jeroglífico era «la nave con que el santo pasó a la India».

2) Al milagro del cangrejo se hizo una pintura de una paloma con el ramo de olivo en el pico y el texto del *Génesis*, 8 relativo al diluvio. Se comparan pues los dos animales que de alguna manera llevaron un símbolo de paz después de la tormenta:

Cual avecita el cangrejo
después de tan gran tormenta
de paz el ramo presenta.

Podría servir de ilustración perfectamente el emblema de Villava «Post nubila» en cuyo comentario se explica cómo el ramo de oliva ha sido siempre símbolo de paz y reconciliación, o el de Camerarius «Divinae nuncia pacis» (Fig. 358).

3) Para el mismo asunto se pintó un pescador con una caña. La justificación no puede decirse que sea del mejor gusto, pues la pesca no puede resistir el cebo de «tal gusano». Emblemas con pescadores de caña los hay en Lorea, Covarrubias, etc.⁴¹

4) El episodio de las llagas se ilustra con el emblema de un avestruz comiendo hierro. Si el estómago del ave es capaz de digerir el

⁴¹ Ver Bernat y Cull, 1999, núms. 1322-1323, aunque los sentidos son muy diferentes.

metal, un estómago tan «ferviente» (no hace falta señalar la diología fisiológica y espiritual) como el del santo será capaz de digerir todos los hierros ('yerros, errores o pecados') de Oriente. Hay muchos avestruces comiendo hierro (uno en Borja «Sic nutriuntur fortes»).

5) Un poco más complicado es el dedicado a la predicación de San Francisco, con la gentilidad en forma de una mujer negra sobre un camello y un hombre que le tira una saeta. La explicación radica en el juego de palabras: la negra ('desdichada') gentilidad, paradójicamente sirve de *blanco* a la flecha de la predicación.

6) Otra especie de paradoja evoca los muertos milagrosamente resucitados, a través de la pintura de una muerte sobre la cual dispara sus saetas un hombre, con el mote de 1 *Corintios*, 15 «Ubi est, mors, victoria tua?».

7) El soldado descarriado convertido por la flagelación del santo fue el tema del siguiente jeroglífico en el que «pintose un pastor tirando con una honda a una oveja descarriada». Aunque parece bastante razonable el motivo de la oveja descarriada el anónimo poeta insiste en la ingeniosa correspondencia basada también en los instrumentos utilizados, la honda y la disciplina, ambos hechos de cordeles:

Al zumbido de mis cuerdas
hice a la oveja balar
y al perdido pude hallar.

8) Pintura de un hombre dando aldabadas a una puerta. Es decir, los golpes despiertan la conciencia dormida. Un emblema del hermano Lorenzo Ortiz⁴² ofrece una mano golpeando con la aldaba una puerta.

9) León cogido en unos lazos. El león es atrapado por una red de cuerda y el pecador por las cuerdas con las que se disciplina el santo.

10) Un maestro de capilla enseña a cantar a un discípulo. De nuevo la imagen es bastante arbitraria y solo se explica en conexión con los juegos de palabras de la redondilla:

Maestro sois singular
pues al más duro que un canto
con mano, aunque no de canto,
hacéis pecados cantar.

⁴² Ver Bernat y Cull, núm. 80.

11) Parto a caballo que tira una saeta hacia atrás. Se preguntará el lector qué relación puede tener este emblema con el santo. Igual que el parto dispara hacia la espalda, San Francisco se flagela en las espaldas. Esta costumbre de los partos la recoge ya Ovidio en su *Ars amatoria*, aplicándola figuradamente al amor, que solo puede vencerse huyendo de él. Una variante la constituye la glosa de Covarrubias a su emblema «Fugis ut vincas» (texto ovidiano) (Fig. 359):

De los partos se escribe que pelean huyendo, y a trechos revuelven con el arco y saetas, clavándolas en sus enemigos. Esta no se puede llamar huída ni aun retirada, pues no nace de cobardía ni temor. Es ardid de gente esforzada y belicosa, a cuya semejanza se nos advierte huyamos de los enemigos del alma (Centuria 2, emblema 47).

Resulta curioso que en el emblema gerundense no se exploten las posibilidades espirituales del motivo, muy claras en la tradición embleática, para limitarse al detalle circunstancial que permite el limitado juego de ingenio. Sí se utilizará el sentido espiritual de fuga valerosa de las tentaciones contra la pureza en otro emblema idéntico de los desfiles de Lisboa (1622, fol. 27v).

12) Pintose un hombre que echa sobre sus espaldas un gran peso.

13) La acostumbrada técnica ingeniosa se advierte en el próximo, donde se pinta un capitán que adoctrina a un soldado. Aquí el juego de palabras se basa en la dilogía de disciplina ‘penitencia’ y ‘disciplina militar’:

Vos tomáis la disciplina
para que el novel soldado
sea bien disciplinado.

14) Dos manos echan, una agua y otra mosto, sobre un vaso. Aluden a la sangre del santo (el vino) y a las lágrimas del pecador arrepentido (el agua).

15) Pintose una casa ardiendo donde echa un hombre agua. Alude a que el amor ardiente de Javier hace que el pecador arrepentido ofrezca agua de los ojos.

16) Moisés saca agua de la piedra con su vara. Se compara la disciplina del santo con la vara de Moisés, pues ambas son capaces de abrir las piedras (imagen de la dureza del pecador). En este no se apela al motivo del agua o lágrimas como en los anteriores.

17) Para el tema de los numerosos bautizos se elige la pintura de un serafín que desde el cielo arroja granadas de fuego por el mundo. Naturalmente el mote es el ya conocido de *Lucas*, 12, 14 «Igne veni mittere in terram».

Otra modalidad de torneo literario es el protagonizado por las diversas cuadrillas de las ciencias y artes (los juristas, los retóricos, gramáticos, médicos, músicos, astrólogos, teólogos, etc.). En las empresas se puede localizar abundante material, pero para no alargarme en exceso remitiré únicamente a otra serie de jeroglíficos correspondiente a la cuadrilla astrológica. El primer premio lo sacó Tomás Sanahuja, con un Jano de dos cabezas coronadas con un mote virgiliano (*Eneida*, libro I, 294 «Claudentur belli portae») debajo del cual había otro «Abra la guerra». La frase de la *Eneida* que se refiere al cierre del templo de Jano cuando había paz en todo el imperio, se contrapone al lema «Abra la guerra», pues la guerra es quien puede abrir dicho templo. Pero si se interpreta la palabra «abra» como verbo *haber* y no *abrir*, y se le antepone la palabra *Iano* (*ya-no*) que es la traducción verbal de la imagen se produce la expresión «Ya no habrá la guerra». La explicación en verso aclara perfectamente todo este juego:

Pues la dorada paz con dos coronas
bocas tapa y de Marte puertas cierra,
¡oh Compañía!, ya no habrá la guerra
que te hacían émulas personas.

El jeroglífico es, en suma, una defensa de la Compañía de Jesús contra sus envidiosos. Un emblema de Jano con dos cabezas (Fig. 360) trae Alciato (emblema 18). Con tres cabezas en Lorea⁴³.

Otros de la serie pintaban un laúd con dos cuerdas (los dos santos), una paloma con alas de plata y espalda de oro (las dos alas son los dos santos que producirán siglos dorados como la espalda de la paloma), una corona con el número dos, una luna alumbrada de dos soles, una mano con tijeras abiertas (las dos hojas de la tijera son los santos que cortarán la lengua de los murmuradores), o la nave de Cástor y Pólux. Siempre naturalmente con sus motes, poesías, etc.

⁴³ Ver Bernat y Cull, núms. 895 y 894.

El programa de Gerona es sin duda uno de los casos de mayor abundancia sistemática (independientemente de la calidad artística y poética) de emblemas y jeroglíficos, pero no es el único.

Añadiré alguna fiesta más cuyas relaciones ofrecen la facilidad de listar de manera ordenada los principales conjuntos que adornaban, en un caso los carros triunfales (Lisboa) y en otro los obeliscos y galerías del colegio jesuita (Poitiers), lugares favoritos entre todos para la acumulación del género.

Insisto en que muchos de estos emblemas no se refieren específicamente a San Francisco Javier sino que integran una cadena simbólica de la cual Javier es un eslabón que tampoco se entendería en su integridad aislado de los demás: la compañía de San Juan Bautista, por ejemplo, permite calibrar tanto las penitencias como la tarea misionera del santo moderno, etc.

En el primer aplauso de Lisboa San Juan Bautista lleva los atributos del rigor y el ayuno: este último se identifica por su divisa, un camaleón, animal que según las creencias de la época se sustentaba del aire. El emblema 53 de Alciato pone al camaleón como símbolo de los aduladores porque cambia de color y porque, según el comentario de Diego López, «no come cosa alguna, sino aire». El contexto sacro de la fiesta da un nuevo sentido a este rasgo del animal, que pasa de simbolizar la vacuidad de las promesas de los poderosos a simbolizar el ayuno del penitente (Fig. 361).

El del camaleón era solo uno de los emblemas de sentido penitencial. En distintas tarjas con sus letras y glosas aparecían también un árbol de bálsamo curativo cortado con un cuchillo destilando el perfume, del mismo modo que las heridas de la disciplina curan las llagas del pecado. Sobre la misma idea de la sangre limpiadora (basada en la efusión penitencial), se adapta el emblema del pelícano, muy a menudo emblema de Cristo redentor, aunque aquí simplemente se refiere a las «heridas que dan vida», que tiene «el mismo sentido que la empresa anterior» (Lisboa, 1622, fol. 20r).

Puesto que el objetivo de la penitencia es dominar y eliminar los malos apetitos e inclinaciones, a la penitencia de San Francisco se atribuye el emblema, ya comentado, de una mano con un cuchillo que corta el dedo a otra que una víbora estaba mordiendo. El mote era «Ne pars sincera trahatur» (Fig. 362).

Hacía pareja con este un ave Fénix que ha de quemarse para revivir como ha de quemar en el fuego de la penitencia sus pecados el pecador para renovarse en la virtud.

Más originales son «otras dos empresas al mismo intento» (fol. 20v). En una se veía un rebaño de ovejas apacentándose de matas amargas de ajenjo con la letra «Felle carent cum felle vivant. No tienen hiel porque comen hiel», que remite a un texto de Plinio en el libro undécimo de la *Historia natural*, donde escribe que los animales que pastan ajenos en el Ponto carecen de hiel⁴⁴. En otra se pintaba un caballo marino junto a un río sangrándose con una punta aguda de caña, significando la sangría medicinal y valor espiritual de la mortificación. En muchos emblemas aparece el hipopótamo para distintas enseñanzas y es, casi siempre ejemplo negativo, de la lujuria, la ingratitud o la impiedad, pero en esta oportunidad se selecciona una de las habilidades que Plinio atribuye al animal para conferirle su valor simbólico:

Fue también el hipopótamo maestro en una parte de medicina, porque sintiéndose grueso y cargado de lo mucho que a la continua come, sale a la ribera y echa el ojo a las quebraduras de las cañas y vista la más aguda punta se apega con ella e hiriendo cierta vena de la pierna, descarga con la sangre que de ella corre su cuerpo enfermo⁴⁵.

Insisten en la misma lección los siguientes paneles de los carros triunfales descritos en la relación: una mano estaba podando con un cuchillo. Letra: «Ab ipso sucit opes», tomada de un verso de Horacio que dice que del hierro que le corta recibe el árbol la gracia y riqueza de nuevos ramos de que se viste (fol. 20v). Es motivo conocido en los repertorios de la emblemática moral y aduciré aquí los repertorios de Núñez de Cepeda, Villava y Borja⁴⁶.

En otra empresa estaba pintado un hombre aporcando un cardo y la letra «Ut maturescat» ‘para que madure’ que este es el fin por el que el penitente se entierra y sepulta en vida, y en otra tarja una palmera con una piedra grande encima y la letra «Inclinata resurgo» ‘con el peso me levanto’ porque el pesado yugo de la penitencia levanta el

⁴⁴ Plinio, *Historia natural*, p. 555.

⁴⁵ Plinio, *Historia natural*, p. 389. Añade Francisco Hernández cuya traducción uso, que lo mismo refieren Solino, Galeno y otros autores.

⁴⁶ Ver Bernat y Cull, núms. 1692, 1693, 1695.

alma a la cumbre de la perfección. En un sermón sobre Javier el canónigo Francisco Balza (fol. 12v) lo compara con la palmera que «cuanto es mayor y más grave el peso que le cargan, tanto se levanta y descuella más». Era creencia común que la palmera resistía al peso y hasta tomaba fuerza de él. En el emblema 36 de Alciato se encuentra significando fortaleza. La versión española de Daza Pinciano tiene ya un claro sentido cristiano:

Cuanto de mayor carga es oprimida
la palma tanto más se resiste y alza,
y lleva fruta dulce y escogida.
Aquesta fruta tú, cristiano, alcanza,
que el que paciente fuere en esta vida
que por sufrir en la otra más se ensalza
deste contraste el premio merecido
alcanzará por el trabajo habido.

La misma imagen con parecido sentido en Ripa⁴⁷. Covarrubias recoge también este tópico⁴⁸ citando a Plinio y Aristóteles: «las hojas de la palma, si las apremian con peso y carga demasiada así como las demás se bajan para abajo venciendo de la carga, al contrario la palma resiste al peso y se encorva y hace arco hacia la palma». Ilustro este motivo con el emblema de las *Honras* de la emperatriz María que contiene exactamente una versión con piedra encima (Fig. 363).

Acompañando a la Penitencia venían muchas virtudes con sus respectivas empresas, como la calavera, el corazón con el martillo, el corazón partido o la jarra de agua (divisas de la Mortificación, Contrición, Confesión y Abstinencia).

Todos los emblemas hasta ahora señalados se concentraban en el primer aplauso, lo que da idea de la abundancia del recurso.

En el segundo aplauso, además de los relativos a San Ignacio (Hércules con el mundo, mar en llamas) otros emblemas completaban una pintura de San Francisco Javier disciplinándose delante del solda-

⁴⁷ Ripa, *Iconología*, vol. 2, pp. 199 (símbolo de la Perseverancia, representado en un muchacho colgado en una rama de palma que lo levanta del suelo) y p. 353 como símbolo de la Templanza, puesto que no se dobla por más que se someta a fuertes pesos.

⁴⁸ Ver Galera Andreu, 1985 y Díaz Bustamante, 1980.

do pecador en el palmar de Cananor. Uno consistía en un espejo con la letra «Omnibus omnia» ‘todo a todos’, pues el celo de San Francisco Javier se acomodaba a todos para convertir a todos, lo mismo que el espejo devuelve a todos la imagen⁴⁹. Otro era el emblema de Covarrubias (*Emblemas morales*, centuria 1, emblema 8), con las ciudades de Babilonia y Jerusalén iluminadas igualmente por el sol. La letra de Covarrubias es «Omnibus idem» ‘el mismo para todos’ que alude a San Mateo, 5, 45, de donde el aplauso lisboeta cita textualmente el fragmento «super bonos et malos»: Dios hace que brille el sol sobre los justos y los injustos.

En el testero del carro «se veían otras dos empresas» (fol. 25v): la primera una roca de pedernal y un diamante sobre los que golpeaba un martillo, símbolo de la resistencia del misionero⁵⁰.

La segunda era el conocido árbol ahogado por la hiedra, muy forzosamente aplicado al predicador del evangelio devorado por el celo de servir a Dios. En la tradición emblemática se trata siempre de un motivo negativo, únicamente justificado aquí por un uso metafórico muy extraño.

En los laterales del carro había más: un águila volando con sus polluelos encima protegiéndolos con el pecho de las saetas que de abajo le tiraban. Mote: «Tantus amor prolis», ‘tan grande es el amor a los hijos’, que aludía al celo del santo que puso el pecho a las saetas de los badagas para defender a los parabas. El motivo se puede ilustrar con el emblema 11 de Villava (Fig. 364).

En el aplauso tercero, Javier protagonizaba el carro de la pureza, aunque también aparecía San Ignacio. En el testero de este vehículo se veían dos empresas (fol. 27r): la primera, un dragón en las puertas del huerto de las Hespérides guardando las manzanas de oro, viniendo a ser el dragón la vigilancia necesaria para guardar el tesoro de la pureza. Más tópica es la siguiente, del armiño, animal que por no mancharse de barro prefiere caer en la red que le han puesto (mote: «Malo mori quam pollui», ‘es preferible morir a ensuciarse’). La característica de dejarse cazar antes que ensuciarse llega incluso a los repertorios

⁴⁹ En otros contextos este motivo del todo para todos remite a la comparación con San Pablo. Los emblemas con espejos son demasiado abundantes como para que haga falta ejemplificarlos.

⁵⁰ Sin yunque o martillo, emblemas de diamantes como símbolo de la dureza ver en Henkel-Schöne, 1996, cols. 85-88.

léxicos como el *Tésoro* de Covarrubias, y en los emblemistas lo recogen Gómez de la Reguera con el mote «Malo mori quam foedari» o Remón con el «Ne foedatur», quien comenta:

Cuando no fuera estimado este animalejo del armiño por sus pieles [...] debe ser su distinto natural reconocido de los hombres de corazones limpios, que aman la verdad y la justicia, pues pospone la vida al no verse manchado⁵¹.

En los paneles laterales nuevos motivos alusivos: un castaño cargado de castañas con sus erizos, o piel pinchuda que guarda el fruto, de igual modo que la aspereza de la vida y del cilicio defiende el precioso fruto de la castidad; y unos lirios cortados con el mote «Nulla reparabilis arte», ‘con ningún arte se puede reparar’: la castidad perdida no es posible recuperar. El emblema de Sebastián de Covarrubias (centuria 1, emblema 5) es seguramente la fuente concreta del último (Fig. 365). El lema es el mismo (sacado de las *Epístolas* de Ovidio, *Epístola Oenonis ad Paridem*) y el grabado es una azucena quebrada rodeada de un seto roto y la glosa:

Es tanta la beldad y la excelencia
de la flor virginal en los mortales,
que le hacen honor y reverencia
los espíritus mismos celestiales:
preciosa joya, don sin competencia.
No la pierdan los pechos virginales
que para repararla no son parte,
cielo ni tierra, por natura o arte.

Otra vez aparecía el hipocentauro disparando flechas hacia atrás, que ya ha sido comentado. Esta misma idea se expresa en *Imago primi saeculi* con un motivo visual completamente distinto, el de Dafne huyendo de Apolo con el mote «Castitas fugiendo vincat».

El carro de la oración, del aplauso cuarto, expresaba el valor de esta práctica fundamental en la santidad por medio de los emblemas del ciervo mordido por serpientes que busca la fuente, puerta entre nubes con llave, árbol con raíces hacia arriba recibiendo la lluvia del cie-

⁵¹ Bernat y Cull, 1999, núm. 174.

lo, arco despidiendo flechas, heliotropo, otro camaleón, la escalera del cielo, etc. comunes para San Ignacio y San Francisco Javier.

De Javier exclusivamente hay muchos otros en los aplausos sexto y séptimo con cuyo comentario concluiré mi examen del repertorio lisboeta.

En el lado izquierdo del carro de la Sabiduría, centraba el programa iconográfico una pintura del santo con los ojos al cielo y sobre él el Espíritu Santo lanzando lenguas de fuego. De una y otra parte empresas: un sol entre nubes con la letra «Nubila solvit», ‘deshace las nubes’, imagen de la doctrina del santo que disipa la oscuridad de la idolatría; y después un laurel cercado de hiedra con la letra «Alitur gloria», que este es el alimento de la divina sabiduría.

En una hermosa tarja se pintó una fuente en la que venían a beber muchos animales venenosos y un unicornio que metía su cuerno en el agua para purificarla, oficio que tuvo el santo en todo el Oriente, al que dio a beber agua de saludable sabiduría. Era creencia recogida en los bestiarios y repertorios emblemáticos. Según Covarrubias en el *Tesoro de la lengua castellana*:

está recebido en el vulgo que los demás animales en las partes desiertas de África, no osan beber en las fuentes por temor de la ponzoña que causan en las aguas las serpientes y animales ponzoñosos, esperando hasta que venga el unicornio y meta dentro de ellas el cuerno, con que las purifica.

Véase al respecto el emblema de Ortí «Fugat venenum» o el de Reusnerius «Victrix casta fides», entre otros⁵².

En dos compartimentos de la parte alta se podían ver un brazo sacando agua de un pozo con la letra «Cum gaudio de fontibus salvatoris», texto de Isaías, que comenta el autor:

Sacáis con mucha alegría aguas de sabiduría de las fuentes del Salvador, que son sus sagradas llagas, que de aquí sacaron los santos el agua de la doctrina con que regaron todo el mundo (Lisboa, 1622, fol. 36r).

Y junto al anterior una ciudad puesta sobre un monte alto con la letra «Non potets ascondi», no se puede esconder una ciudad en lo alto ni se puede ocultar la sabiduría de los santos.

⁵² Bernat y Cull, 1999, núm. 1648 y Henkel-Schöne, 1996, col. 421.

En algunos vanos entre columna y columna «se pintaron las empresas siguientes» (fol. 36r): un libro puesto sobre un globo estrellado con la letra «Dominabitur astris» ‘serás señor de las estrellas’, «sentencia muy antigua dicha en loor de los sabios». Un salero dorado (mote «Sal terrae»); una colmena con abejas (letra «Non nobis», igual que las abejas hacen miel para otros y no para ellas los predicadores hacen el bien para los demás)⁵³.

El aplauso séptimo en fin, llevó en el carro triunfal muchas nuevas empresas, de las cuales solo describe la relación dos, colocadas a ambos lados de una pintura de San Francisco Javier con el nombre de Jesús en su mano: un corazón abierto y encima de él el santísimo nombre de Jesús, evocador de las consolaciones del santo; y una nave en medio del mar con el nombre de Jesús en la popa. El narrador apunta: «dejo otras muchas empresas que había esparcidas por todo el carro» (fol. 42r).

Además de los carros procesionales existe otro espacio particularmente apto para la acumulación de conjuntos simbólicos. Me refiero a los patios y galerías de los colegios que acogieron buena parte de los programas emblemáticos, obra muchas veces de los colegiales y profesores, que además de elaborar todos esos programas competían en ejercicios de explicación y comentario de los mismos en una especie de torneos de ingenio que exhibían las habilidades y el grado de formación que conseguía la *Ratio studiorum*. Tomaré como significativos dos casos franceses que pueden completarse con el de Pont-à-Mousson y otros de los que ya he hablado en el capítulo de las relaciones.

En las fiestas de Poitiers abundan pinturas, divisas y emblemas; entre otras pinturas más de cincuenta cuadros, casi todos al óleo, con es-

⁵³ El mote «Non nobis» es una adaptación en primera persona de la frase proverbial «Non vobis». Para esta frase proverbial ver Herrero Llorente (1985, s.v.): «Según una leyenda transmitida por Donato, un poeta insignificante llamado Batilo, hizo pasar por suyos unos dísticos que Virgilio había escrito sobre la puerta del palacio de Augusto, obteniendo por ello dinero y gloria. Virgilio, dolido, escribió esta famosa frase *sic vos non vobis*, que nadie acertaba a explicar hasta que el propio Virgilio añadió estos versos: «Sic vos non vobis nidificatis aves, / Sic vos non vobis vellera feris oves, / Sic vos non vobis mellificatis apes, / Sic vos non vobis fertis aratra boves» [...] Y los encabezó con la siguiente frase: «Hos ego versiculos feci; tulit alter honores»: «Yo hice estos versos; otro se llevó los honores».

cenos de las vidas y milagros de los santos canonizados. En el patio se erigió una pirámide de Javier⁵⁴, cuyas cuatro caras correspondían a los cuatro puntos cardinales. Toda ella «estaba adornada de pinturas emblemáticas y grotescos, sembrados de nombres de Jesús, flores de lis y cifras místicas entrelazadas en frondas vegetales de diversos colores, todo en campo de plata» (Poitiers, 1622, p. 20). Estos enigmas y emblemas fueron explicados por los estudiantes y profesores de Filosofía que hicieron sus discursos sobre las materias tratadas, aplicadas a los santos. El relator renuncia a pintar los enigmas pero pondera los esfuerzos de los ingeniosos participantes y de los excelentes pintores: «la explicación sería muy larga pero diré algunas cosas al paso» (p. 24).

En esos comentarios al paso enumera los enigmas siguientes:

1) Un monte Parnaso, símbolo de lo que a la Compañía de Jesús debía el avance y perfección de las letras.

2) Una bella fuente de diez canales que regaba el mundo, y que simbolizaba la expansión de la Compañía.

3) Otra representación del instituto en forma de antorcha rodeada de nombres de Jesús.

4) La diosa Palas como símbolo de la guerra espiritual que la Compañía hace a la herejía. Con su lanza Palas atravesaba un laúd de armonía discordante y extendía la mano izquierda hacia una flor de lis roja nacida extrañamente en la espalda de un hombre que representaba a Calvino.

5) El libro de los *Ejercicios espirituales* con una paloma que lo llevaba del cielo a la tierra.

6) En otro estaba pintado enigmáticamente el mes y el día de la canonización bajo las figuras simbólicas de Marte y Saturno, porque se hizo en el mes de marzo y en sábado, día dedicado a Saturno según los astrónomos.

7) Un gran navío, jeroglífico de la Compañía de Jesús. San Ignacio gobernaba el timón mientras que Javier pescaba con una red de oro en la que en vez de peces se veía un globo terráqueo, imagen del nuevo mundo.

⁵⁴ Extraigo, como en otros casos, de toda la organización arquitectónica y pictórica lo que se refiere a San Francisco Javier o a la Compañía o virtudes en general. El conjunto incluye también todos los materiales dedicados específicamente a San Ignacio y en el caso de las relaciones francesas muchos relativos al rey.

8) En otro de la boca de los dos santos salían cuatro cadenas de oro que iban derecho al centro de las cuatro partes del mundo.

9) En otro lugar los mismos santos plantaban sobre un globo terráqueo laureles en cuyas hojas se leía el nombre de Jesús.

Por el catálogo que nos ofrece esta relación se advertirá que buena parte de estos emblemas parecen preparados para la ocasión, como sin duda sucede con el número cuatro, o el quinto, pero también se utilizan elementos tradicionales como el monte Parnaso, la fuente o la nave. El número ocho puede ser una versión del emblema 181 de Alciato de Hércules gálico⁵⁵ que atraía a los franceses más que por la fuerza por la elocuencia y que se pinta con unas cadenas que saliendo de su boca entran en las orejas de los oyentes.

Como subraya la relación todas estas pinturas eran comunes a los dos jesuitas, pero había otras muchas particulares de cada uno de ellos. Aunque estima en una cincuentena los óleos que trataban de Javier dice que sería demasiado largo querer contarlos todo (Poitiers, 1622, p. 27) y solo recoge tres referidos a él: una pintura de la fe católica que el santo lleva a la India y que responde a la configuración habitual (venda en los ojos, tiara en la cabeza, cruz en la mano...), y dos, más que emblemas, escenas de la vida: la conversión del rey de Bungo y la escena del cangrejo, que describe con cierta meticulosidad:

El rey estaba en mitad del cuadro reflejando en su rostro y gesto el contento que tenía de ver los ídolos derribados y la cruz por todos los lugares de su reino. Su hermano estaba al lado con lanza en la mano y una compañía de soldados recién convertidos, con las armas sembradas de cruces, que venían de destruir el templo de los falsos dioses. San Javier, del otro lado, parecía indicar el cielo donde un ángel se veía escribiendo sobre una lámina de metal esta acción memorable para transmitirla a la posteridad. En un rincón del cuadro se veía una cortesana encadenada con los ojos llenos de lágrimas y aspecto melancólico, grilletes en los pies y los brazos en cruz dejando caer a tierra un incensario volcado con la inscripción «Idolatria debellata» (Poitiers, 1622, pp. 26-27).

Si en Poitiers se exhibieron más de medio centenar de cuadros en el colegio de La Flèche se colgaron en una de las galería ciento cua-

⁵⁵ Para otros emblemas con este motivo Henkel-Schöne, 1996, cols. 1651-1653.

renta pinturas al óleo, sin contar todas las demás situadas por distintos lugares del colegio. Entre otros un retrato de San Francisco Javier llevaba muchos jeroglíficos que fueron objeto de explicación y comentario en un panegírico posterior del santo.

En el patio, galerías, pórticos y corredores se fueron distribuyendo numerosos emblemas que mostraban la piedad, devoción y virtudes de los santos y sobre todo del rey, que puede considerarse en estas fiestas francesas casi más protagonista que los canonizados. Si extraemos los materiales más ceñidos a Javier habría que mencionar dos pórticos a él dedicados ilustrados con un zodíaco con sol y luna en oposición directa y la letra «Aemulus virtutum Ignatii» y «Totus frater in ore est», astros que representan a los dos jesuitas. En otras partes se pintaron una rama de melocotonero cargada de fruto junto a otra solamente de hojas y las letras «Factis dictis quae merelis» y «Vocem vita commendavit»; un camino pedregoso debajo de un sol canicular y las letras «Per saxa, per ignes» y «Invia virtuti nulla est via» (en los emblemas de la Constancia de San Francisco Javier encontrábamos una variante de este lema con referencia a la constancia en vez de a la virtud en general, con la acuarela del salto de obstáculos con la pértiga)... completando esta serie un ave Fénix volando hacia el cielo desde su nido en llamas.

En la galería superior del colegio se dispusieron diez emblemas para San Ignacio⁵⁶ y diez para San Francisco, que eran los siguientes:

1) Un águila que vuela al cielo desde lo alto de una torre piramidal de tres pisos y el epígrafe «Apotheosis».

2) Una esponja en un gran mar. «Satis est nec satior».

Símbolo y letra alusivas a las consolaciones que recibía con la expresión «Basta, Señor», pero que nunca en realidad agotaban sus ansias espirituales. Como la esponja quisiera absorber de manera imposible todo el mar, quisiera el santo absorber de manera imposible toda la divinidad.

3) Un toro marino en un peñasco y la letra «Terra marique interritus», alusión clara a las intrépidas misiones por tierra y por mar.

⁵⁶ Una pirámide, un ojo en medio del sol, un espejo en una mesa, el monte Etna, una tortuga protegiéndose de los dardos con su concha, un árbol de bálsamo, una vid, una montaña con varios cisnes en la cima y una tortuga al pie, un puerco espín perseguido de perros, una mata de aspálato espinoso y el arco iris que la riega con su rocío.

4) Un cangrejo marino que lleva una cruz con la letra «Casusne deusne».

5) Una isla sembrada de osamentas de muertos con la letra «Malo mori cuam diffidire». Explica el texto que esta es la frase que respondió San Francisco a los que pretendían disuadirlo de entrar en la isla del Moro.

6) Un agua que arde. «Natura vices mutata novavit», que hacía alusión a las lámparas que ardían delante de la imagen de Javier alimentadas solo con agua (lámparas de Cotata).

7) Una lluvia de fuego y piedras. Letra: «Coelum arma ministrat», referencia a la destrucción de Tolo.

8) Un horno ardiente del que salen dos dardos, uno hacia el cielo y otro contra un león. El epígrafe era «Ab hac petuntur», cuyo significado se me escapa.

9) Un lirio entre espinas con el lema «Flores in adversis».

10) Una pequeña antorcha que unía su luz a otro gran luminar y la letra «Non degener addam».

En el programa de La Flèche, al menos en los emblemas que acabo de mencionar se nota la tendencia a utilizar referencias concretas de la vida de San Francisco Javier que producen emblemas adaptados al caso, como se ve claramente en el cuarto, quinto, sexto o séptimo. Unos, sobre todo si su relación con un episodio biográfico es directa, son fácilmente interpretables, pero en otras ocasiones resulta difícil acertar con una lectura precisa sin la explicación o comentario que pudieron escuchar los asistentes a las sesiones de debate durante las fiestas. La imagen de las dos antorchas (número diez) podría simbolizar al santo y a Dios, o al santo y la Compañía, etc.

Desde el punto de vista técnico estas obras se presentaron sobre un fondo de grisalla y barnizadas en cartelas adornadas de grutescos:

todo trabajado hábilmente por un gran número de los mejores pintores de todos los lugares cercanos, que sin querer ceder uno a otro en su arte, representaron gallardas posturas, carnaciones muy naturales de muy vivo colorido, ricas vestiduras, sombras perfectamente colocadas, tan nítidas las figuras que desmentían la naturaleza y hacían que muchos las tocasen para comprobar cómo el ojo y la imaginación podían ser engañados de semejante manera y muchos no podían creer cómo en tan poco tiempo se hubiera podido disponer en este patio una galería de ochenta toesas de cerco [...] compuesta de ocho grandes pórticos, sesenta pilastras, ocho pirámides,

ocho obeliscos, cuarenta emblemas, catorce grandes estatuas, veintiocho medallas, sin contar las victorias, bustos, angelillos y otras innumerables figuras (La Flèche, 1622, p. 44).

No me parece necesario añadir más catálogos y detalles que volverían a manifestar el mismo gusto por el mecanismo. Como aduce el relator de Limoges sería imposible, no ya comentar, sino mencionar todos los «enigmas, emblemas, grifos, anagramas, inscripciones, descripciones» y demás suertes de creaciones destacables «por su ejecución y por su ingenio» (Limoges, 1622, p. 40).

Pero sí me permitiré cerrar este capítulo con algunas observaciones más referentes a la presencia de los emblemas en géneros estrictamente verbales: el sermón y la hagiografía convencional.

Cultura simbólica en los sermones javerianos y en las vidas

A diferencia de las pinturas y grabados, en los sermones y vidas las evocaciones visuales se producen a través de la palabra, en ocasiones con gran densidad, ya que estos mecanismos atraviesan todos los géneros artísticos y literarios barrocos.

Respecto a la oratoria sagrada Giuseppina Ledda, subrayando la mutua relación texto-imagen, ha escrito:

Si los jeroglíficos, los emblemas, las cifras, las pinturas de varios géneros forman un discurso, los sermones en las mismas ocasiones acogen y dan voz a jeroglíficos y emblemas; el curso sigue y la palabra desde el púlpito puede a su vez, ofrecer datos aptos para su traducción gráfico-icónica: desde la imagen a la palabra, desde la palabra a la imagen la circulación es continua⁵⁷.

Distingue la autora tres tipos de jeroglíficos en los sermones:

1) jeroglíficos de calidad visual, en los que la palabra tiene que restaurar el poder sugestivo de la imagen gráfica. Presentan dos tipos de estrategias: el autor simula una sugerencia visual o bien la enunciación verbal sugiere la elaboración *in fieri* del jeroglífico.

2) jeroglíficos que evidencian el acto del *invenire* y que leen los signos en cuanto prefiguraciones del evento que se celebra.

⁵⁷ Ledda, 1996, p. 112.

3) textos *figurabili* o emblemas en potencia.

Aunque no siempre sean fáciles de discriminar, las categorías de Ledda sugieren la importancia de este mundo de símbolos del púlpito que para Fernando Rodríguez de la Flor «es el primer escenario de la emblemática y de la mentalidad figurativa»⁵⁸.

Las evocaciones visuales pueden incluso proceder del hecho mismo de que exista una tradición emblemática que el oyente del sermón podría recordar. Así sucedería con una comparación del P.Vieyra⁵⁹ al considerar cómo Javier vuelve dulces las amarguras de la muerte, y evocar el enigma de Sansón que había sido objeto de varias versiones emblemáticas:

¿Y qué diremos de su lengua? También la lengua de Javier hace dulces muchas amarguras y por ventura mayores. ¿Qué amargura como la de la muerte? *Eccl.* 14, 1: «O mors, quam amara est memoria tua!»; mas así como en la boca del león muerto fabricaron las abejas los panales, así endulzaba Javier las amarguras de la muerte de tal modo que siendo el primer martirio inventado en el Japón contra los que creían en Dios crucificado la Cruz, los mismos que poco antes habían sido idólatras la abrazaban con tales demostraciones de alegría que bien se veía la dulzura que en aquel, no duro, sino dulce leño, y en aquellos no duros sino dulces hierros...

El episodio se cuenta en el libro de los *Jueces*, 14 en el que Sansón halla un panal de miel en la boca de un león muerto, símbolo eucarístico para los padres de la Iglesia, y motivo que con distintas variantes se hace tópico en la tradición emblemática del humanismo y el barroco. Horozco comenta en sus *Emblemas morales*, I, 22v:

En lo del león muerto con el panal de miel y la letra tan admirable del que comía salió el manjar y de la fortaleza la dulzura, no pudo el mundo imaginarse empresa más galana para mostrar las grandezas de Dios y los regalos que Él hace a las almas en el convite celestial de su sagrado cuerpo.

Y Saavedra Fajardo pone el león con el panal en su empresa 99 (Fig. 366).

⁵⁸ Rodríguez de la Flor, 2004, p. 73.

⁵⁹ Antonio Vieyra, *Sermón de San Francisco Javier apóstol de las Indias*, en *Todos sus sermones*, p. 333.

La misma analogía se trata en el *Sacro Monte Parnaso* con un contenido semántico diferente. En el grabado que ilustra el asunto primero San Francisco está lamiendo las llagas de un enfermo que yace en el hospital, y los versos que acompañan al grabado son:

Si en estas llagas la hiel
le da el pobre en amargura
Javier las vuelve dulzura
haciendo panal de miel.

En el panal y el león la fuente bíblica es lo principal, pero también le presta eficacia el motivo animal, que predomina en los sermones, con un intenso aprovechamiento de los valores simbólicos que desde los bestiarios medievales se había difundido extraordinariamente.

Las águilas, reinas de las aves, el inmortal ave Fénix, etc. aparecen también en boca de los predicadores para referirse a San Francisco Javier,

Fénix que vive y se anida en el fuego y vuela y se levanta entre sus llamas y hace puntas de llama a llama: ya contempla una obra de Cristo amorosa como es su niñez, y de las pajas de su pesebre batiendo las alas de su contemplación levanta llamas de fuego y en ellas parece que se quema y no se satisface, ni está queda sino vuela haciendo otra punta hacia la cruz, y de aquel madero saca fuego, y allí se quema y abrasa, y no acaba de quemarse, y por abrasarse más da vuelta y acomete otra llama de fuego. Así hacía nuestro serafín de amor Francisco: quemábase y parece que quería salir del fuego cuando decía «Sat est, Domine, sat est», pero no salía, que más se entraba en él (Durango, fol. 7r).

La prueba que el águila hacía a sus polluelos para comprobar la legitimidad de los que eran capaces de mirar al sol de frente sirve al P. Facundo Lozano para una complicada asimilación de Javier con el águila y los intendentes del reino de Galicia con sus devotos polluelos, con el objetivo de ponderar la nobleza de estos. Como era sabido el águila era el único animal capaz de mirar de frente al sol, creencia recogida ya por Plinio⁶⁰. Soto en sus *Emblemas moralizadas*⁶¹ (Fig. 367) escribe:

⁶⁰ Plinio, *Historia natural*, 10, 9.

⁶¹ Pueden ser útiles las observaciones que sobre este libro, tercero español de emblemas, hace Gállego, 1991, pp. 93-95. Otros emblemas a este asunto tienen el

Al sol que apunta a salir
 saca el águila a sus hijos
 a ver si con ojos fijos
 pueden su luz resistir.
 Luego al que la ha resistido
 por hijo suyo conoce
 mas al otro desconoce
 y le arroja de su nido.

Emblema que todavía está en el zócalo de azulejos de la capilla doméstica del noviciado de Tepotzotlán con el lema de los Salmos *Probasti me domine* (Fig. 368).

Otro rasgo del águila de fabricar sus nidos en las peñas más altas da pie al mismo P. Lozano para describir el altar y retablo de San Francisco, alto y prodigioso como los nidos del águila (califica a Javier de «águila singular que tomó las alas no para volar sino para caminar por todo el mundo», Lozano, p. 3). En el emblema 102 de Borja segunda parte, están las águilas en sus altos nidos, según la fuente bíblica, que también cita Lozano, de *Job*, 39, 27 «Numquid ad praeceptum tuum elevabitur aquila et in arduis ponet nidum suum?».

Un sermón del P. Briz se cimenta en la técnica de asociación de ideas y conexiones mentales que estructuran buena parte de estas piezas oratorias. Sobre el texto de *Lucas*, 12 «Sint lumbi vestri praecincti» discurre largamente con lujo de autoridades clásicas y bíblicas que confirman el sentido militar de la frase, relativo a la necesidad de que el soldado esté siempre bien preparado y no con las vestiduras sueltas. De ahí salta a la imagen del gallo, emblema de la vigilancia, al cual llamó Salomón (*Proverbios*, 30) ave ceñida de lomos, porque siempre se halla velando y prevenido como buen guerrero. Páginas después enlaza el gallo (Javier) con los leones, símbolo de los pecadores, por medio del motivo del temor que por el gallo siente el león, según puede verse en el emblema de Villava (Fig. 369) «Dum vigilo»⁶², con el comentario:

P. Remón y Sebastián de Covarrubias (centuria I, emblema 79), Bernat y Cull, núms. 50 y 53.

⁶² Villava, *Empresas espirituales y morales*, parte primera, emblema 38. Bernat y Cull, núm. 961. Algunas observaciones sobre este libro en Gállego, 1991, pp. 97-98. Ver también el emblema de Lorea, *David pecador*, núm. 955 en Bernat y Cull.

No en vano, pues, el príncipe de la Iglesia y nuestro capitán nos da voces y avisa que seamos sobrios, quiere decir que ayunemos y que velemos en la oración, porque el demonio, nuestro enemigo capital, anda bramando como león para tragarnos [...] dice Proclo en su *Magia*, que suelen los demonios parecer en esta figura de leones y que huyen de gallos, porque en ellos reconocen cierta divina imagen por tener tanta conformidad con el sol.

En el emblema de Lorea «A Domino virtus» un león se postra ante un gallo sobre el cual brilla el sol. Comenta el emblemista:

No es tan valiente el león que no tenga quien le sujete [...] al gallo le teme notablemente y si es blanco mucho más, de suerte que en oyéndole cantar se rinde y tiembla asombrado por el prodigioso dominio que el autor de la naturaleza le dio sobre esta fiera.

La voluntad de exhibición ingeniosa provoca, como se ve, arbitrariedades, paradojas, o forzamientos de los sentidos habituales de las imágenes emblemáticas, al ser aplicadas a nuevos contextos. El P. González en el *Sermón panegírico* de la iglesia parroquial de Nuevo Baztán evoca lo que bien podría ser un emblema de Borja «Libertas perniciosa», del halcón que vuela con la pihuela atada a su pata, y que ejemplifica los peligros de la demasiada libertad, ya que la pihuela suelta puede engancharse en alguna rama y quedar el halcón ahorcado, para aplicar el motivo al episodio de los cordeles. La base de la correspondencia es que los cordeles de las piernas pueden recordar las pihuelas del halcón. Pero a partir de ahí el predicador tiene que ingeniárselas para dar la vuelta al sentido habitual (el de Borja), por medio de nuevas y extravagantes asociaciones: los lazos de cáñamo se comparan también con las velas de los barcos (tejidas de cáñamo o lino) y San Francisco Javier con un baje animado que vuela a impulsos del viento; y si vuela se puede comparar con un generoso halcón «asido de la pihuela, sirviéndole la cuerda de nueva ala» paradójicamente, «porque con las mismas diligencias con que castigaba su natural velocidad, intentando detenerla, con esas procuraba el cielo aumentarla» (González, p. 7).

A la Compañía en general se corresponden otras figuras. En el sermón de Fernández Quijano (p. 22) «con gran fundamento se puede entender esta sagrada religión de la Compañía de Jesús en la cierva, de la cual dice Plinio que tiene siempre guerra declarada y conocida

con las serpientes y que con su anhelito y respiración las saca de las cuevas y lugares cóncavos de la tierra donde habitan y las conculca y huella con sus pies». En varios emblemas hay ciervos sacando las serpientes de sus cuevas con el aliento. El de Mendo⁶³ se acompaña del comentario:

Por más que se escondan las serpientes en sus cuevas las hallan los ciervos y con la fuerza del olfato tienen virtud de sacarlas a campo raso donde trabando batalla, aunque ellas se les ciñen al cuerpo con giros y roscas, fácilmente las vencen y despedazan.

Mendo toma el grabado de Juan de Solórzano Pereira, número 70 de sus *Emblemas regio políticos* (Fig. 370). Emblema semejante encontramos en Sebastián de Covarrubias (centuria 1, emblema 90), con el lema de los *Hechos de los apóstoles*, 10, 13. Piero Valeriano también presenta en sus jeroglíficos las serpientes destruidas por el ciervo, símbolo del príncipe, juez o maestro capaces de arrancar el mal.

El detalle concreto de matar las serpientes con sus patas quizá remita a la fuente concreta de Camerarius, *Simbolorum et emblematum*, donde aparece el ciervo destruyendo varias serpientes con sus patas para significar que ningún veneno puede oponerse al bien.

No encuentro una empresa que corresponda a un texto del P. Núñez Navarro sobre la cerceta y el águila, desarrollado ampliamente en su *Sermón a las canonizaciones* de San Ignacio y San Francisco Javier. El punto de partida es el salmo 103 que habla de los altos árboles en donde construye su nido el pájaro herodio («herodii domus» en la lectura de la *Vulgata*). El *herodius* es una especie de garza que las Biblias actuales traducen por cigüeña pero que San Agustín y San Próspero interpretan como cerceta, que para Núñez Navarro «en todo hasta en el color es símbolo de San Ignacio y de su Compañía, el color es negro; de ahí se llamó *fulica a fuligine*, ave de quien dice Plinio (libro 18, capítulo 35) que avisa a los marineros de la tormenta que amenaza, cantando en voz muy alta» (fol. 15v). Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* identifica la cerceta con la fúlica, que algunos llaman garzota y señala también que anuncian la tempestad cuando jue-

⁶³ Mendo, *Príncipe perfecto y ministros ajustados*, documento 24, en Bernat y Cull núm. 368.

gan a la orilla del mar y con sus gritos matutinos. Por esta causa el predicador la considera símbolo perfecto de la Compañía:

El color del hábito la pluma negra; aquel celo de la salud de las almas que cuando al escandaloso pecador ven más engolfado en la culpa y que le amenaza la tempestad del castigo de Dios levantan más la voz y cantan y clamorean en los púlpitos y plazas en voz más alta (fol. 16r).

Otro rasgo que recoge del *Hexameron* de San Ambrosio, el recoger a los polluelos que el águila echa de su nido y criarlos como si fuesen suyos, confirma el paralelo simbólico:

Al pobrecito que no pudieran sus padres criarle con estudios y fuera lance forzoso echarle a servir por puertas ajenas, o al rapaz mal inclinado o de natural avieso a quien no pueden sufrir los mismos padres que lo engendraron, a esos recibe por su cuenta Ignacio y su Compañía y le entra entre sus mismos hijos en su nido (fol. 16r).

Todas estas descripciones y razonamientos corresponden a la categoría que Giuseppina Ledda denominaba textos *figurabili*, es decir, aquellos en los que no se hace mención de jeroglíficos o emblemas pero «contienen elementos aptos para constituir emblemas». El discurso del P. Núñez contiene datos fáciles de ser «traspuestos y exteriorizados concretamente en jeroglíficos grabados»⁶⁴.

Que los predicadores proyectan en los sermones esta cultura simbólica se hace incluso evidente en sus reflexiones metapoéticas. El P. Aldovera (t. III, p. 721) se plantea la fabricación de un jeroglífico de la Compañía en un ejemplo perfecto del segundo tipo de Ledda (jeroglíficos que evidencian el acto del *invenire*):

Si yo hubiera de hacer un jeroglífico de la Compañía pintara una hermosa cadena con una piedra imán por remate con el nombre de Jesús y dos joyeles ricos a los lados, San Ignacio y San Francisco Javier, con muchos corazones de hierro en el aire que van a juntarse con los eslabones de la cadena.

⁶⁴ Ledda, 1996, p. 26. En realidad esta categoría tiene el riesgo de convertirse en un «cajón de sastre».

El padre Vieyra, tratando en otra ocasión del traslado del brazo de Javier a Roma, describe a San Ignacio y San Francisco con un emblema sin pintura, pero con todos los elementos para que el receptor mentalmente recree la figura:

San Ignacio y San Francisco en el manejo de su instituto fueron como las dos puntas del compás, San Ignacio como la del centro siempre fijo e inmóvil en Roma y Javier como la de la circunferencia dando vueltas al mundo (*Todos sus sermones*, p. 342).

Emblemas de compás hay numerosos. Solo en el ámbito hispánico los hallamos en Núñez de Cepeda (empresa 12), Remón (emblema 18), Borja (primera parte, emblema 12), Saavedra Fajardo (empresa 56)⁶⁵.

Emblemas potenciales o que conocen alguna variante en la tradición se reiteran en los sermones para aludir a las hazañas y predicaciones de los jesuitas canonizados o de la Compañía en general. San Francisco y San Ignacio son columnas de la Iglesia en Zerón (fol. 6v), una simbología muy abundante en los repertorios. Como escribe Covarrubias en el *Tesoro* la columna «significa apoyo, firmeza, sustento, estabilidad, inmutabilidad. De estas acepciones se sacan muchos símbolos y hieroglíficos». De sus sentidos sacros recoge y comenta numerosas imágenes de columnas Cornelio a Lapide⁶⁶; Ripa (2, pp. 327 y ss.) la trae como emblema de la sublimidad de la gloria y Saavedra Fajardo (empresa 31) la pone como imagen de la reputación de los príncipes. Villava en las *Empresas espirituales y morales* (libro 1, empresa 36) reproduce una columna firme y derecha como símbolo del que está siempre referido a Dios.

Especialmente abundantes en la atmósfera jesuítica son las imágenes del corazón y su relación con el fuego y la luz⁶⁷. El mismo Zerón, entre otros, evoca (fol. 11v) el corazón abierto de San Ignacio para que entre el fuego divino, que en la iconografía javeriana se desarrollará a

⁶⁵ Bernat y Cull, núms. 119, 429, 430, 431.

⁶⁶ Ver el índice de Péronne para los lugares de Cornelio a Lapide.

⁶⁷ A partir de los últimos años del siglo XVI los jesuitas añadieron a su insignia el corazón sobre el que se apoyan o traspasan los clavos. Este emblema, según señala el padre Verd en el *Diccionario histórico* consta en sus libros al menos desde el *Parvus Catechismus Catholicorum* publicado en Lyon en 1576 por San Pedro Canisio. Emblemas de luz y fuego quedan comentados en la portada de *Imago primi saeculi*.

partir del motivo de las consolaciones. Wierix en *Cor Iesu amanti sacrum* multiplica los corazones con todas las posibilidades en magníficos grabados⁶⁸. Fray Alonso de Toledo (fol. 4v) menciona el corazón del Salvador que alimenta al fiel como una fuente, que tiene una correspondencia bastante precisa con uno de los grabados de Wierix.

Trujillo (p. 2) ve a San Francisco Javier como una saeta disparada de la aljaba de Dios para herir los corazones, que puede conectarse con el emblema «Ibi ubi» de Juan de Horozco Covarrubias (libro 3, emblema 8) con un corazón con alas traspasado al cielo (Fig. 371).

La transformación del santo por medio de la caridad no solo se expresa por el fuego divino, sino que busca en otras ocasiones una simbología menos habitual, aunque no desconocida por los emblematistas, como es la del injerto. Javier, dice el P. Zerón, se desnuda de las ramas de Adán para recibir la púa que le injertan, «con que se conaturaliza tanto la púa con el tronco, que hacen un árbol» (fol. 16v). Esa púa es el injerto de la gracia y la santidad, y el motivo del injerto aparece en el emblema décimo del P. Remón (Fig. 372), con el mismo sentido que le da Zerón: Dios elige a algunos hombres y les injerta la gracia para que vivan como ángeles de modo que «es maravilloso el símbolo del injerto, haciéndole al árbol que era agreste y rústico, dar fruta odorífera y de sustento saludable».

Añadiré algunos otros emblemas ígneos y solares. Uno muy completo es el del P. Toledo (fol. 9v), con la imagen del crisol que purifica el oro de la Caridad al fuego, igual que en el emblema de Covarrubias Horozco (centuria 3, emblema 44) o en el de Baños (cuestión 14)⁶⁹ (Fig. 373).

El P. Sagramaña por su lado recurre al ya conocido emblema del sol para San Ignacio y la luna para San Francisco, lumbreras de la Iglesia (fol. 11v), pero lo enriquece señalando que además del sol y la luna regaló Dios a la Iglesia «variedad de estrellas también» en los padres de la Compañía⁷⁰, de manera que se puede considerar «a la religión de la Compañía de Jesús como a un nuevo cielo» (fol. 17v).

⁶⁸ Reproducidos en Mauquoy-Hendrickx, 1978, núms. de catálogo 429-446.

⁶⁹ Bernat y Cull, 1999, núms. 487, 695.

⁷⁰ Al hablar de estrellas en este pasaje Sagramaña se refiere a los siete planetas que corresponden a siete beatos padres: Ignacio, Javier, Gonzaga, Estanislao, Borja, Laínez y Criminal, que le dan pie a otras consideraciones numéricas sobre el septenario.

Pero es Narváez el que más complica estas imágenes estelares en su sermón en celebridad de la traslación del cuerpo de San Francisco Javier. Si Dios repartió la luz en *tres cuerpos* que fueron el del sol, la luna y las estrellas, en tres cuerpos (o tres veces en un cuerpo) se reparte la luz en el glorioso cadáver del santo, tres veces trasladado incorrupto. La disertación de Narváez, extremadamente barroca, llega a tomar aspecto de un juego de palabras continuo, sobre la muerte y vida de las luminarias durante el día y la noche, manierismo que contamina también a fray Pedro Antonio de Aguirre en su censura del sermón, quien jugando con la idea de los tres cuerpos desarrollada por el predicador, llama a Javier verdadero Gerión y Gerión admirable, remitiendo explícitamente al emblema 40 de Alciato (los tres Geriones con un solo cuerpo, símbolo de la concordia) (Fig. 374).

Ignacio y Javier son para Córdoba y Ronquillo (sin paginación) antorchas encendidas y luces resplandecientes contra los enemigos de la fe, y nunca les faltó la hacha de sus manos⁷¹; para Aguilar gracias a San Francisco Javier, nuevo sol de Oriente «se vido la luz del evangelio alumbrando dos mundos y en dos hemisferios sin noche el sol todo de la gracia» (fol. 3r); los jesuitas todos «son ministros de fuego que purifican a sus prójimos en el crisol de sus confesonarios y en las fraguas de sus santas conversaciones, y los encienden con las centellas que descenden de los pulpitos y con las llamas de su vida ejemplar y caritativa» (Briz, p. 17).

El P. Gonzaga, aunque critica las ficciones poéticas, a menudo enemigas de las verdades sólidas, recurre a una imagen de Picinelli para la santidad de Javier: la de una antorcha sobre el trono de un alto monte con la letra «Splendidior quo altior» (p. 5).

Por lo demás, algunos analizados en el repertorio zoológico también pertenecen en parte a este tipo: el águila capaz de mirar al sol, o el ave Fénix que se abrasa en el fuego del amor divino.

Sería fatigoso acopiar emblemas de fuegos, llamas, soles o estrellas para ilustrar estos textos⁷². Algunos más significativos serían los de Georgette de Montenay, con un libro (el evangelio) que prende fuego a un globo terráqueo o el de Borja con un ara encendida que ex-

⁷¹ Ver parecida imagen en Nájera, p. 1.

⁷² Baste remitir a Picinelli, *Los cuerpos celestes*, donde se recogen emblemas con el sol desde el núm. 55 hasta el 214; con la luna del 215 al 323; con las estrellas del 324 al 351: cerca de trescientos emblemas solo en este repertorio.

presa que todo sacrificio agradable a Dios debe ser hecho con el fuego de la caridad.

El Espíritu Santo obra a través de la Compañía. El amor divino que colma el corazón de Ignacio se desahoga por la voz del santo que predica la fe, y a esa voz caen los obstáculos como cayeron las murallas de Jericó por las trompetas de los sacerdotes, cuyo sonido era aliento del Espíritu Santo (Zerón, fol. 12v). El episodio lo encontramos emblematizado en Borja (segunda parte, emblema 184) y sobre todo en Núñez de Cepeda (empresa 19)⁷³ (Fig. 375).

Esta predicación es el arma más poderosa de la Compañía, Aldovera la compara con la espada (p. 737) siguiendo un texto de *Isaías*, 42, 2 y Córdoba y Ronquillo se admira del glorioso San Francisco Javier que conquista las Indias «no con armas crueles y cortadoras, sino con su profunda doctrina y predicación evangélica, que es más eficaz, aguda y penetrante que la espada mas fina, como dijo San Pablo *Ad Ephesios*, 6 «*Gladium spiritus quod est Verbum Dei*», contraste que tiene su traducción visual en Sebastián de Covarrubias (centuria 3, emblema 66) (Fig. 376).

Ni que decir tiene que las principales fuentes de inspiración de los motivos y lemas son la Biblia y la mitología, principalmente la primera en los sermones. Me limitaré a un ejemplo de cada.

Horozco y Covarrubias en su teorización de los *Emblemas morales* halla muchos jeroglíficos en la Sagrada Escritura como la zarza ardiente, la serpiente de metal, las lenguas de fuego de Pentecostés, etc. Dos episodios bíblicos aduce Núñez Navarro en su *Sermón a las canonizaciones...*: igual que Sansón vence a sus enemigos muriendo y quedando sepultado en el templo, Javier muere y se sepulta en la tierra de China, arruinando la idolatría de aquellos reinos; igual que el valiente Eleazaro (1 *Macabeos*, 6) mató al elefante sobre el cual iba el rey gentil hiriendo al animal en el vientre y muriendo bajo su peso, San Francisco dio también por bien empleada su muerte, pues solo muriendo derribó «las máquinas de idolatría con que el demonio hacía guerra en ese reino a Dios» (fols. 14v-15r). La hazaña de Eleazaro se recoge en la centuria 2, emblema 24 de Covarrubias Horozco y la de Sansón en el mismo libro centuria 2, emblema 97⁷⁴ (Figs. 377 y 378).

⁷³ Borja, *Empresas morales*, Núñez de Cepeda, *Idea de el buen pastor*. Bernat y Cull, 1999, núms. 238 y 400.

⁷⁴ Bernat y Cull, 1999, núms. 576 y 1471.

Y al lado de la Biblia la mitología a lo divino. González (p. 22) adapta ingeniosamente a la circunstancia de la inauguración de un retablo con la imagen de Javier en la parroquia del Nuevo Baztán la mención de la estatua de Mercurio que solía colocarse como indicación de los caminos en la antigüedad, comparando el Mercurio pagano con el divino, sin olvidar la condición del dios mensajero de los dioses, que bien puede aplicarse a un misionero. Añade todavía la alusión metarretórica a su propio discurso, aduciendo que mal puede apartarse de la senda de su razonamiento si se orienta por el Mercurio ‘indicador de los caminos’ (Javier en este caso):

Pero si los caminantes ofrecían cierto culto a la estatua de Mercurio, embajador alado de los dioses, para seguir con acierto la vereda de sus viajes, no creeré yo, ¡oh Mercurio español!, que me he apartado de la senda que en tus peregrinaciones llevaba por haber consagrado a tu estatua alguna, aunque tan corta memoria.

Por cierto, no falta la referencia en la acotación marginal al emblema correspondiente de Alciato (Fig. 379).

Terminaré este apartado con un sermón excepcional que constituye todo él un emblema, o mejor dicho, una sucesión de emblemas, descritos y comentados en el propio discurso del P. Luis Gonzaga, que llega a utilizar como *pictura* elementos del entorno sacro en el que se sitúa el predicador. Los componentes básicos que sustentan su construcción retórica son el texto de *Marcos*, 16 «Super aegros manus imponent et bene habebunt», el milagro del P. Mastrilli (con su circunstancia *post mortem*), y la comparación con Esculapio y con Cristo sacramentado, complementados por una constelación de soles y príncipes referidos en la Biblia, que sería imposible comentar exhaustivamente aquí.

Empieza estableciendo un paralelo entre Esculapio y la maravillosa curación de Ascle, tirano de Epidauro⁷⁵, y Javier con la maravillosa curación de Mastrilli, y considerando la fábula antigua un enigma o alegoría, menos profunda e interesante que otra alegoría enigmática o enigma alegórico que el sujeto de su sermón:

⁷⁵ El P. Gonzaga usa para *Esculapio* la forma *Appio* y para *Ascle* la forma *Esclen*. Recuérdese que según algunas interpretaciones la forma *Asclepio* procede de la unión de ambos nombres. Ver por ejemplo Natale Conti, *Mitología*, p. 278.

Me persuadí que no había enigma más alegórico ni alegoría más enigmática del sujeto que hoy, para confusión de los peloponenses y para desengaño de los epidauros, reflejan los pueblos católicos y aplauden los cortesanos portugueses (p. 2).

Se refiere a su propio sermón como un compuesto de dibujo de un enigma con su *subscriptio* y glosa, y reclama la atención del oyente para la explicación que va a desarrollar y el sentido que va a descubrir:

Este sentido que doy y esta explicación que hago del enigma no podrá ser más connatural a la figura; le he acomodado bien la letra y le he aplicado mejor el jeroglífico (p. 3).

Esculapio expresa la idea del sanador y del príncipe, pues lo consideraron príncipe entre los dioses fabulosos; en contraposición será Javier príncipe entre los santos verdaderos, y tal paralelo es adecuado

no solo por la alegoría enigmática de la fábula, pero también por el sentido acomodaticio de la letra y la explicación expositiva del tema... (p. 4).

En este momento inicial la letra o mote del emblema corresponde al pasaje de San Marcos citado como lema del sermón, al que se añade otro cercano muy frecuente en los sermones javerianos «Euntes in mundum universum, predicate»: ambos pueden identificarse puesto que se trata de dar la salud a los enfermos físicos y espirituales. Pero ¿a qué *pictura*⁷⁶ se refiere esa letra? Olvida aquí el predicador a Esculapio y señala con un deíctico *ad oculos* (*aquella*) a la Sagrada Hostia del altar, que es el verdadero emblema cuyo sentido pasa a explicar:

Esto mismo nos está diciendo en cifra (como acostumbran los grifos en los enigmas) aquella Sagrada Hostia, porque compendio de maravillas, que siendo canonizada hace mucho por santa, *Hostiam sanctam*, descendió del cielo a la tierra, *hic est panis qui de caelo descendit*. ¿Y a qué? A dar salud a los enfermos [...] y por eso es el príncipe de los sacramentos, *sacramentum sacramentorum*, y sacramento de los príncipes [...] tenemos declarado el enigma y propuesta la alegoría; amplifiquemos la explicación (p. 4).

⁷⁶ Gonzaga usa los términos de *cifra*, *enigma*, y *grifo*, para referirse a lo que sería el dibujo de un emblema.

A partir de este momento explica una extensa correspondencia entre la Eucaristía, pan bajado del cielo para sanar al hombre, y San Francisco Javier, que bajó del cielo para sanar a Mastrilli. Inserta, entre otros muchos motivos de valor emblemático que no comento, la imagen del sol a partir de un pasaje de *Isaías*, 38, relativo a la curación de Ezequías, que fue agraciado por Dios con quince años de vida, confirmando la gracia con la señal del retroceso del sol. San Francisco Javier es un sanador y un sol que vuelve atrás, regresando del cielo a la tierra para curar a Mastrilli. Sobre la imagen del sol habla mucho el predicador y podríamos ilustrarlo con numerosos emblemas. Naturalmente que esta imagen permite también relacionar al santo con Cristo, sol de justicia, divino sol sacramentado como lo llama San Juan Damasceno.

En resumen, toda esta homilía se puede considerar un gran emblema central con la Eucaristía como *pictura*, los temas del sermón como motes, y el resto del discurso como la glosa, que a su vez, por la misma extensión, da pie a la inserción de nuevos emblemas secundarios, como la antorcha en el monte, sacado de Picinelli, que ya he comentado, o del mismo la divisa del rey Esteban de Polonia que también queda apuntada.

Con menor frecuencia que en los sermones se percibe la mirada emblemática en las hagiografías. Pueden naturalmente rastrearse muchas ocurrencias sueltas, pero solo encuentro una atención metódica al recurso en un texto de estilo metafórico extremo, *El peregrino Atlante* de Francisco de la Torre. La imaginería mitológica que cultiva desde el mismo título explora las dimensiones emblemáticas, lo mismo que los motivos zoológicos y otros, acumulados en series muy densas. Tómese solo la primera página del capítulo primero:

El Neptuno moderador de los mares con el tridente de las tres virtudes; el Hermes penetrador de las tierras con el caduceo de los dos centros, sierpe y vara, Justicia y Prudencia, en quien para hacerle su embajador Mercurio hermanó el sacro espíritu con velocidad y facundia, alas de aire y lenguas de fuego; el Jano que abrió las puertas al día en las cárceles de la noche; el valeroso Marte que armado de caridad, con el rayo de la fe, introdujo la esperanza de la gloria en las posesiones del abismo; el propicio universal astro, que España le dio al mundo, Francia a la religión, Roma a Portugal y el cielo a la India para que él diese a la India al cielo; el eficaz taumaturgo que en milagros y conver-

siones tuvo la palma del triunfo en su mano y la mano del poder en su palma; el famoso por tantas tierras, el noble por tantas partes y santo por tantos caminos. Finalmente el portátil fundamento del trono de dios, el águila en la velocidad del peregrino vuelo, el león en la vigilancia, el hombre, en el valor, el ángel en la pureza, el todo en la virtud, el nada en la humildad: Francisco Javier, ardiente rayo del vivo esplendor: primer compañía del sol Ignacio, y segundo sol de la Compañía de Jesús (pp. 1-2).

Esa página escasa admitiría ilustraciones emblemáticas para las alegorías de Neptuno, de Hermes con sus atributos y sus sentidos simbólicos de justicia y prudencia, alas y lenguas de fuego, Jano, la palma del triunfo, los animales de los evangelistas con sus características simbólicas (como la vigilancia del león), o el sol y el rayo.

Y así continúa el texto de de la Torre sembrado de nuevas imágenes: Javier es un Perseo sobre el Pegaso del ardor divino con el escudo de la Caridad y la espada de la Fe que rompe las cadenas de la Culpa a la Andrómeda de la Gentilidad expuesta en el peñasco de la Ignorancia y la salva del monstruo de la Idolatría (p. 33), lo que admitiría una representación emblemática como la de Sebastián de Covarrubias (centuria 3, emblema 54) y otras⁷⁷. En la misma página Simón Rodríguez se compara con «otro Cadmo que en la fuente de la virtud, sacadas de la sierpe de la Prudencia, sembrase letras que produjesen contra huestes de ceguedad...», que se puede ilustrar con el emblema 186 de Alciato, comentado por Diego López:

El sembrar sus dientes se puede entender por el gran trabajo que tuvo Cadmo en sembrar las letras en Grecia, entregando el uso y conocimiento de ellas a los griegos. Por el dragón se entiende la agudeza que es menester para la sabiduría y ciencias de las letras⁷⁸.

De lo que llamaba Horozco jeroglíficos de la Sagrada Escritura, a través de los comentarios patrísticos, proceden otras series que comparan a la nave del santo con el arca de Noé (tipo o símbolo de la nave de la Iglesia), y a la Virgen —cuya protección invoca el santo en

⁷⁷ Ver Bernat y Cull, 1999, núm. 1318. Otros emblemas de Perseo y Pegaso en Henkel-Schöne, columnas 1665-1668.

⁷⁸ Cito por Bernat y Cull, 1999, núm. 275.

la tempestad— con la oliva, el arco iris o la paloma (p. 137). El mismo Horozco considera al arco iris como «la primera insignia o empresa que hubo en el mundo [...] pintura divina y admirable que de los rayos del sol con la interposición de las nubes se hace en el aire» (*Emblemas morales*, lib. 1, fol. 21r). Entre otros emblemistas traen el arco iris Sebastián de Covarrubias o Romaguera⁷⁹.

De otro emblema de Alciato procede una afirmación cuya calidad intertextual se ilumina solo si tenemos en cuenta la fuente. Comentando el conocido sueño de San Francisco, subraya que el gigante era un etíope, lo que le permite el juego alusivo:

Tú conseguirás con el agua del bautismo el grande imposible de volver blancos los negros (p. 23).

Es el emblema 59 de Alciato que ilustra «lo imposible»⁸⁰ con la pintura de dos hombres que intentan blanquear a un negro lavándolo.

A cada página revela de la Torre esta inclinación a la fórmula emblemática: Francisco «fue círculo de virtud que se tenía en un punto, y ese era la obediencia» (p. 28); también es un santo Mercurio que señala los caminos rectos; su pureza y castidad se expresan en los jeroglíficos del sol y la luna (p. 64); el ayuno del santo se emblematiza con las figuras del camaleón (que se alimenta del aire) y de la salamandra: más que camaleón es una salamandra que se sustenta en vez del aire del fuego de la Caridad (p. 89). La salamandra se hizo fácilmente símbolo amoroso, aquí a lo divino, por la capacidad que se le atribuía de vivir en el fuego. En el libro 16 de Piero Valeriano, entre otros significados se aplica al «amator»⁸¹. El mismo valor tiene en Vaenius, emblema «Mea vita per ignem», y otras variantes en Covarrubias Horozco y Borja⁸².

Frente a estos camaleones y salamandras connotados positivamente aparecen los áspides de la envidia y basiliscos de la virtud, metáforas para los demonios que lo asaltaron cuando oraba (p. 91), animales

⁷⁹ Covarrubias, *Emblemas morales*; Romaguera, *Ateneo de grandeza sobre eminencias cultas*, en Bernat y Cull, 1999, núms. 163, 164.

⁸⁰ Bernat y Cull, 1999, núm. 1158.

⁸¹ Valeriano, *Hieroglyphica*, fol. 120r.

⁸² Henkel-Schöne, columnas 739-741 y Bernat y Cull, 1999, núms. 1463, 1464 y 1465.

cuya presencia emparejada proviene del salmo 90 «Super aspidem et basiliscum ambulavit». El áspid es conocido símbolo de la envidia: Alciato en el emblema 71 presenta a la envidia como una vieja que muerde su propio corazón y se alimenta de áspides; entre las posibilidades de Ripa (*Iconología*, 1, pp. 341-344) para la envidia una es «mujer delgada, vieja [...] ha de tener desnudo el pecho izquierdo mordiéndolo una sierpe [...] simboliza el remordimiento que permanentemente desgarrar el corazón del envidioso».

Y el basilisco se considera la más mortífera de las serpientes: es un monstruo fabuloso con alas de pájaro, cola de dragón y cabeza de gallo cuya mirada y aliento son mortales, y significa habitualmente al diablo⁸³. En la página 178 encontramos al basilisco como emblema de la mentira (y no se olvide que el diablo es el padre de la mentira según el Evangelio de San Juan, 8, 44):

¡Oh mentira, nuevo basilisco, que tienes la vista en la lengua y para ser más monstruo tu solapada ficción extiende cuatro alas en dos corazones...

Añade la víbora para el mismo objetivo de denuncia de los engaños de los bonzos que se oponían a la doctrina predicada por Javier, pero que se desprestigiaron por sus mismas falsedades: el mentiroso revienta por hablar «y es su descrédito la palabra» (p. 178), del mismo modo que la víbora muere al parir, idea muy extendida que recoge Covarrubias:

La víbora escriben los naturales que concibe por la boca y apretando los dientes mata la macho, pero después los viboreznos, que son muchos los que concibe en el vientre, no pudiendo salir todos juntos, los postremos le horadan las tripas y la matan (*s.v. uba*).

En la entrada *víbora* vuelve Covarrubias a comentar esta peculiaridad remitiendo a Plinio (libro 10, cap. 62) y señalando que «hay algunas emblemas y hieroglíficos de la víbora», mencionando a Alciato, Ludovico Dolce y Juan de Horozco, a los que se pueden añadir otros.

⁸³ Para ejemplos de basiliscos ver Henkel-Schöne, columnas 627 y ss. y Bernat y Cull, números 231, 232, 233.

Paso, en fin, otros ejemplos más triviales, para cerrar con la misma imagen con la que se iniciaba este libro que comento: escribe de la Torre del santo que abraza con sus dos manos a dos mundos, pues una la tiene en Roma y otra en Goa: es pues un *peregrino* ('extraordinario y raro') Atlante, que no solo es capaz de soportar un mundo, «pues en Goa y en Roma extendido con tus dos manos sustentas en dos ciudades a beneficios dos orbes» (pp. 265-266).

TIPOLOGÍA ICONOGRÁFICA DE SAN FRANCISCO JAVIER

Recogiendo, desde un punto de vista más sintético, los elementos comentados en las páginas anteriores, y algunos otros que todavía no he examinado, podría establecerse un catálogo significativo de lo que podríamos denominar «tipos iconográficos» con sus correspondientes atributos. No se trata de un elenco de categorías cerradas: en ocasiones el sacerdote o predicador no se separa del peregrino o taumaturgo. Pero me parece ilustrativa una revisión final de los modelos principales que conforman las representaciones de San Francisco Javier, empezando por los primeros retratos con pretensiones de trasladar su *vera effigies*. En este capítulo aduciré una serie de cuadros, grabados o tallas como ejemplos de la tipología, sin entrar en mayores comentarios individuales de los mismos, ya que precisamente lo que me interesa subrayar es la formación de un código que rige esta tipología de misionero, peregrino o taumaturgo...

LOS PRIMEROS RETRATOS. UNA VERA EFIGIES ESPIRITUAL. EL CORAZÓN Y LAS CONSOLACIONES

La vera efigie de San Francisco Javier la ha estudiado Pilar Andueza¹ en un artículo en que trata el proceso de creación del retrato de Javier en los primeros grabados y pinturas sucesivas, estableciendo tres grupos básicos en torno a las obras de importantes grabadores: Wierix, Barbé y Galle.

¹ Andueza, 2006.

De la mayoría de los santos no queda un retrato fidedigno, sino rostros inventados por los artistas. Si de San Ignacio queda la máscara mortuoria que refleja un estado determinado de su verdadera cara, de San Francisco Javier no parece que se hicieran ningún tipo de retratos², salvo los literarios como los de Texeira, Turselino, y otros:

Era el P. maestro Francisco de estatura antes grande que pequeña, el rostro bien proporcionado, blanco y colorado, alegre y de muy buena gracia, los ojos negros, la frente larga, el cabello y barba negra; traía el vestido pobre y limpio y la ropa suelta sin manteo ni otro algún vestido (Teixeira, *Vida del bienaventurado*, p. 882).

Era Javier de lindo natural, de extremado ingenio, hermoso de rostro y de muy buen cuerpo y talla (Turselino, *Vida*, fol. 2v).

Tenía el padre Francisco tanta majestad y señorío en el rostro acompañada de algunas venerables canas y traslucíase por él un rayo de santidad que casi deslumbraba a los ojos de los que le miraban (Turselino, *Vida*, fol. 200v).

Fue el padre Francisco de cuerpo robusto y algo grueso, de antes grande que pequeña estatura, pero no excedía mucho la marca de la estatura común de los hombres, blanco de rostro y de apacible aspecto, lleno de alegría y de viveza en el color, ojos garzos y muy vivos, la nariz pequeña, la barba y cabello negro de su natural pero ya con la edad, o lo que es más cierto con los cuidados y trabajos, estaba blanco. El vestido era pobre y común, pero limpio y aseado. Traía una sotana hasta los pies abierta por delante que le servía también de manteo conforme a la costumbre de los sacerdotes que moraban en la India (Turselino, *Vida*, fol. 256v).

Él mismo escribe en 1552 a sus compañeros de Europa:

Yo ya estoy lleno de canas pero cuanto a las fuerzas corporales parece-me que nunca tuve más de las que ahora tengo (*Cartas y escritos*, núm. 96).

Lucena pondera su buena gracia y autoridad:

² Ver Lafuente Ferrari, 1954.

Los ojos traía siempre llenos de alegría y de pureza, la boca de risa y modestia, el semblante demostraba toda buena gracia y autoridad posible (*Historia de la vida*, p. 199).

Fue el Padre Francisco Javier de buena estatura, antes grande que pequeño, no enjuto, sino de buenas carnes, bien dispuesto, hombre de grande complexión y fuerzas. Rostro grave y bien proporcionado, la color naturalmente blanca y sonrosada, demás de andar siempre como inflamado, los ojos entre negros y pardos, la frente ancha, la nariz mediana, la barba negra, y todo el semblante tenía con mucha gracia y autoridad. Trajo siempre el cabello con garceta, nunca usó manteo sobre la sotana, que era pobre pero limpia (*Historia de la vida*, p. 845).

Las conclusiones que se pueden sacar de estos fragmentos respecto a la fisonomía real del santo son muy escasas y vagas; coinciden en que tenía el pelo y la barba negra, —para Francisco García era castaño oscuro—, que con el tiempo se poblaron de canas. En el color de los ojos ya hay discrepancias, la gama está entre negros y azules pasando por pardos. Parece que fue alto, blanco y sonrosado.

Leyendo los textos *en negativo* lo que deducimos es que no tenía ningún rasgo físico que descollase tanto que hubiese que señalarlo, como fueron *la calva de muy venerable aspecto* de San Ignacio, o lo *chico* de San Juan de la Cruz.

Es decir: se trata en todos los casos de un retrato literario que presenta, en definitiva, a un hombre moreno y barbado, en la edad de la madurez, sin ningún rasgo físico sobresaliente.

El P. Schurhammer³ dio noticia de un primer retrato encargado por Alessandro Valignano en Goa y que «resultó bastante parecido». Una copia de este cuadro sería enviada a Roma, pero nada más se sabe de su paradero. No obstante el jesuita alemán afirma que conoció en esa ciudad dos cuadros —que luego sirvieron de dechado para otros posteriores— derivados de aquel primer retrato⁴.

Aunque no se pueda afirmar, pues, si hubo un retrato sacado del natural y cual sería su influencia, seguramente uno de los primeros es

³ Schurhammer, 1965, pp. 213-217.

⁴ Se hacen eco de estas opiniones de Schurhammer Andueza, 2006, p. 101 y R. Gutiérrez de Ceballos, 2006, p. 122. Creo que deben tomarse como especulaciones no probadas.

el que aparece en la *Vita* del P. Turselino, editada en Roma en 1596, en el grabado de Teodoro Galle (Fig. 380).

Andueza, siguiendo a Schurhammer⁵, aduce de ese mismo año de 1596 el grabado de Jerónimo Wierix en la edición de Amberes de la misma *Vita* de Turselino. Hollstein⁶ cataloga un grabado similar «antes de 1619» y de un autor desconocido que imita a Galle hay otro en la traducción castellana de Turselino, *Vida del P. Francisco Javier de la Compañía de Jesús*, de Valladolid, 1600.

En todos estos retratos citados, y otros, como el de Greuter (Fig. 381) es evidente la dependencia de Galle o de Wierix, a menos que hubiera un modelo común, como apunta Schurhammer. En cualquier caso se trata de una vera efigie artística y no real, en la que el santo queda desde estos años finales del siglo XVI caracterizado iconográficamente para la posteridad, aunque con algunos cambios no sustanciales en ciertas ocasiones.

Uno de estos cambios se observa en el peinado, que se va acortando, abandonando la melena con flequillo recto sobre la frente. En cuanto a los rasgos del rostro se comprueba cierta despersonalización, de forma que su cara puede ser la de cualquier otro santo barbado (o la del mismo Cristo). En realidad lo que va a hacer reconocible al santo a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII serán los atributos.

En la iconografía de San Francisco Javier las palabras preceden a la imagen, y no son precisamente las descripciones físicas comentadas, bastante imprecisas, sino determinadas vivencias espirituales que están claramente tratadas por los biógrafos, como hemos ido viendo, las que determinarán los rasgos esenciales. En este sentido cabe recordar las palabras de Gabriele Paleotti⁷ en su tratado sobre las imágenes acerca de los retratos de los santos:

⁵ Ver Andueza, 2006, pp. 104-105 y Fondo Schurhammer 1-1662. Este último anota también una edición de Lieja de 1597 con el mismo grabado (Fondo Schurhammer VIII-3562) y algunas secuelas como el grabado de Johannes Hogenberg para otra edición de Turselino de 1621 (Fondo Schurhammer 1-1664).

⁶ Hollstein, 2004, vol. LXV, núm. 1464.

⁷ Paleotti (Bolonía, 1522-Roma, 1597) asistió como acompañante al Concilio de Trento y en 1565 fue nombrado cardenal y miembro de la comisión para la publicación de las actas del concilio. Su *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* trata desde un punto de vista práctico las disposiciones tridentinas sobre las imágenes.

Poniamo fra questo genere di ritratti innanzitutto quelli di coloro che definiamo santi, la cui vita si sia segnalata per l'asoluta innocenza, pietà e religione, e che quindi meritano che le loro immagini, como trofei memorabili, vengano raffigurate in tutti i luoghi sia pubblici che privati. E se questi santi si potessero dipingere non solo con i loro reali lineamenti, ma addirittura nel modo con cui Aristotele ci dice che dipingesse Polignoto, il quale col pennello riusciva ad esprimere gli affetti interiori dell'animo (*Poetica* 4, 4), sarebbe sicuro che tali ritratti colmerebbero ogni persona di riverenza e meraviglia, e commuoverebbero il cuore di chi li ammira⁸.

En las primeras representaciones los artistas, en un proceso de selección dirigido seguramente por la Compañía, se han fijado especialmente en el gesto de abrir la sotana, el cual remite al fenómeno de las «consolaciones», y a la caridad, según se ha visto ya en las vidas. La frase «Basta, Señor, basta», encabeza varios retratos y llena filacterias que desde la boca de Javier se elevan al cielo. Añádase el arrobamiento, manos al pecho y la mirada al cielo, lo que constituye para Weisbach la expresión simbólica de la relación entre lo terreno y lo sobrenatural, motivo devoto que el arte gótico no había conocido y que, introducido en el Renacimiento, ha conservado desde entonces su puesto en el arte religioso, llegando a convertirse en la expresión del éxtasis místico⁹.

El mismo retrato aparece también en las portadas de los libros publicados generalmente por jesuitas y que sirven a modo de estandarte de la Compañía (Figs. 382-384).

Muy temprana es la presencia de la azucena, emblema de la pureza, atributo que sus hagiógrafos justifican reiteradamente. En el cuadro conservado en la pinacoteca Vaticana que Ursula König-Nordhoff sitúa en torno a 1600, ya aparece en la mano izquierda del santo¹⁰ (Fig. 385). En 1619 en la portada¹¹ del libro de Francisco Suárez, *Metaphysicarum disputationum*, añade al gesto de las manos en el pecho y la mirada al cielo la azucena.

⁸ Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, p. 161.

⁹ Weisbach, 1942, p. 143.

¹⁰ Añoveros, 1994, estudia un retrato conservado en el museo diocesano de Tuy y lo fecha en torno a 1617. También en este caso el santo mira al cielo, se lleva la mano al pecho y lleva el ramo de azucenas.

¹¹ La reproduce Morales Solchaga, 2006, p. 262.

El tema de las consolaciones, aludiendo siempre a la virtud de la caridad, amor encendido a Dios a y a los hombres, y la azucena, van a ser sustanciales en la iconografía javeriana. El gesto de abrir la sotana se relaciona con otro de los atributos fundamentales, el del corazón inflamado, lugar simbólico en el que revierten las consolaciones y sede de la caridad.

Todos los hagiógrafos destacan la caridad del santo como una de sus virtudes más preclaras, como escribe Turselino: «Esta inmensa caridad con Dios causó igual amor con el prójimo»¹², y en cuanto la asociación del corazón y las consolaciones no requiere mayores comentarios. Bastará recordar a San Ignacio de Loyola:

Llamo consolación cuando en el ánima se causa alguna moción interior, con la cual viene la ánima a inflamarse en amor de su Criador y Señor y *consecuenter* cuando ninguna cosa criada sobre la haz de la tierra puede amar en sí, sino en el Criador de todas ellas. Asimismo cuando lanza lágrimas motivas a amor de su Señor [...] finalmente llamo consolación todo aumento de esperanza fe y caridad y toda leticia interna que llama y atrae a las cosas celestiales y a la propia salud de su ánima, quietándola y pacificándola en su Criador y Señor¹³.

En parecidos términos comenta estas experiencias el jesuita González Dávila en sus *Pláticas*:

...una inflamación y fervor de la caridad, un rendimiento del alma a Dios nuestro Señor, una adoración de la criatura reconociéndole vasallaje y sujeción a su Señor¹⁴.

Un diccionario de mística actual en su definición de *consuelo espiritual* explica que «se presenta como el emerger del amor de Dios en la persona afectando a las dos facultades típicas del hombre, la inteligencia y la voluntad y puede manifestarse en un dulce sentimiento de alegría paz y satisfacción»¹⁵, y se apoya en tres citas bíblicas («tus consolaciones recrean mi alma», *Salmos*, 93; «Enfermo de amor», *Cantar*,

¹² Turselino, *Historia de la entrada*, fol. 307r.

¹³ San Ignacio de Loyola, *Ejercicios espirituales*, p. 744.

¹⁴ González Dávila, *Pláticas*, p. 350.

¹⁵ *Diccionario de mística*, 2002, s. v. *consuelo espiritual*.

2; «sobreabundo de gozo», 2 *Corintios*, 7) que son precisamente las que acompañan al grabado del santo en la portada de la *Vida* del padre Turselino publicada en Valladolid en 1600 (Fig. 2).

Se entiende, pues, fácilmente que se asocie el corazón a las consolaciones. Esta experiencia espiritual, convertida en un tópico hagiográfico, fue recreada cambiando los lugares y los momentos y, lo que es más interesante para el arte, añadiendo una serie de detalles visuales y dramáticos. Los autores compusieron escenas con distintos matices y precisiones que pasarán en mayor o menor medida a las obras artísticas: *a media noche por la huerta de casa*¹⁶, *cuando él pensaba que estaba solo y que ninguno le podía ver ni oír*¹⁷, *fue visto arderse en amores de Dios*¹⁸, *sus palabras salían encendidas del fuego que ardía en su pecho*¹⁹, *abrasado con el divino fuego*²⁰, *su santo corazón tenía como una brasa de fuego divino muy encendida*²¹, *resplandecía con rayos de caridad*²², *y sucedía muchas veces llevando por las calles fijos los ojos en el cielo levantar las sotana y hacer con ella aire para refrigerar el corazón*²³, *apartando con la mano la sotana del pecho encendido y abrasado*²⁴, *fijados los ojos en el cielo y la mano puesta en el pecho*²⁵...

Este tipo de descripciones llegaron a hacerse tópicas y servían de normas codificadoras para los artistas, como recordaban Fray Antonio Sagrameña o el P. Antonio Vieyra:

quiero ponderar lo que le sucedió en Goa estando en oración; comenzó a encenderse en amor divino y Dios a favorecerle y creció tanto el favor y el fuego amoroso en que se abrasaba Javier que dijo en voz alta «Sat est, Domine, sat est, basta, Señor, basta» y apartaba la ropa del pecho con sus dos manos, como le pintan de ordinario sus hijos (fol. 14v).

pinten vos diversos afectos como quisieren: unos apartando del pecho la ropa por el incendio divino, otros con un sol abrasado en la mano por-

¹⁶ Turselino, *Historia de la entrada*, fol. 290v.

¹⁷ Rivadeneira, *Vida de San Ignacio*, p. 256.

¹⁸ Durango, *Sermón predicado*, fol. 6v.

¹⁹ García, *Vida y milagros*, p. 42.

²⁰ Turselino, *Historia de la entrada*, fol. 111r.

²¹ García, *Vida y milagros*, p. 357.

²² De la Torre, *El peregrino Atlante*, p. 31.

²³ García, *Vida y milagros*, p. 355.

²⁴ Turselino, *Historia de la entrada*, fol. 290v.

²⁵ Guzmán, *Historia de las misiones*, p. 28.

que lo fuisteis del Oriente y del mundo, otros con un ramo de nieve en azucenas, que son la palma de la virginidad, que yo si hubiera de reducir a breve epílogo vuestras maravillas os había de pintar con las manos atadas y con el infierno a los pies (Vieyra, p. 402).

Las *consolaciones*, y por metonimia el corazón, se manifiestan a través de gestos simbólicos en una gama de formas que va desde la sutil alusión de colocar las manos sobre el pecho (recuerdo para algún predicador de las alas que cruzan el pecho de los serafines), hasta el más explícito de pintar el corazón en llamas, y a la independencia del corazón fuera del pecho sujetado en la mano o aislado²⁶ (Figs. 386 y 387).

Un ejemplo concreto de cómo el corazón, en su condición de atributo, se independiza de la figura humana lo encontramos en el grabado anónimo de *S. P. Francisci Xaverii Epistolarum* (Antuerpiae, 1657). Sobre un pebetero descansa el corazón abrasado, en el que los ángeles prenden las antorchas con las que encienden las linternas de otros ángeles. En la parte inferior aparece el globo terráqueo con la India y el Japón. La frase de San Lucas, 12, 49 completa el sentido: «Ignem veni mittere in terram, et quid volo nisi ut accendatur» ('Yo he venido a echar fuego en la tierra ¿y qué he de querer sino que se encienda?') (Fig. 388).

También existe la variante del pecho convertido relicario, a veces con el monograma de la Compañía (Figs. 389-391).

MISIONERO

Según consta en la *Fórmula del Instituto* redactada en 1539, la Compañía nace con específica vocación misionera:

Fundada ante todo para atender principalmente a la defensa y propagación de la fe, y al provecho de las almas en la vida y doctrina cristiana por medio del ministerio de la palabra de Dios²⁷.

²⁶ Ya en el arte medieval se expresaba la caridad con el atributo del corazón en la mano: recuérdense los frescos de Giotto en la Arena de Padua. En el siglo XIV son varios los santos que lo tienen como símbolo de su amor. Ver Hamon, 1924, t. II, p. 320.

²⁷ Arzubialde, 1993, p. 30.

Poco después de esa formulación, el 7 de abril de 1541, salía para la India San Francisco Javier, en una misión evangelizadora que duró solamente once años, suficientes, sin embargo, para que el bautizar y predicar fueran los pilares de su vida y para que sobre ellos se forjara gran parte de su iconografía. Los jesuitas hicieron de San Francisco Javier el principal modelo de misionero, sumamente atractivo para los jóvenes. María Cristina Osswald menciona ciento cincuenta mil *Indipetae* o cartas de solicitud de jesuitas pidiendo ser enviados a una misión, que se conservan en los archivos jesuitas de Roma²⁸.

En un trabajo reciente Rincón García hace una descripción iconográfica del misionero en general, a la que se ajusta bastante bien la que ahora tratamos:

Los santos misioneros visten habitualmente sobre el hábito de su orden un roquete y en muchos casos portan estola, sobre todo cuando están bautizando o dando la comunión a los nuevos cristianos. Como atributos propios, por su condición de misioneros, debemos destacar la cruz, el libro de los Evangelios y la concha de bautizar, además del báculo de peregrino. Y junto a ellos suelen aparecer sus convertidos, en distintas situaciones, correspondiendo la raza de éstos a las de los pueblos en los que estos santos ejercieron sus ministerios, aunque en muchas ocasiones las interpretaciones artísticas de estas razas estén muy alejadas de su realidad racial²⁹.

Puede aparecer como atributo propio de Javier la campanilla con la que convocaba a los indígenas para que acudiesen a escucharle y del que ya se han visto suficientes ocurrencias (Fig. 392).

La iconografía del misionero se completa con la presencia en las escenas de personajes caracterizados y diferenciados por los trajes y tocados. En general se trata de reflejar lo «exótico» sin precisiones etnográficas, y supone un reto que cada artista resuelve a su manera.

Plumas, turbantes, espadas, flechas, lanzas, aljabas, quimonos, trajes orientales... forman parte del aderezo de los orientales, en búsqueda del verismo histórico. Excepcionales en este sentido son las portadas del libro de Ricci, *De Christiana expeditione apud Sinas suscepta ab Societate Jesu* publicado en 1615 (Fig. 393) y *La Chine* de Athanasius

²⁸ Osswald, 2006b, p. 336.

²⁹ Rincón García, 2005, pp. 424-425.

Kircher, en la que los padres jesuitas Adam Schall y Matteo Ricci están vestidos a la usanza china³⁰ (Fig. 394).

La mezcla variopinta afecta también a los interiores y a las vistas de ciudades. No sorprende ver situadas en la India o Japón los perfiles de ciudades totalmente occidentales, o la mezcla en un mismo ambiente de detalles orientales y occidentales.

En los textos de los siglos XVI y XVII, que he manejado como fuentes, se utiliza muy poco la palabra *misionero*, aunque sí se habla de misiones. Más común es la denominación de *apóstol* y *peregrino*.

PEREGRINO

La figura del peregrino tiene una larga tradición tanto en la Biblia como en la literatura clásica. «Soy un emigrante y peregrino» se lee en el *Génesis*, 23, 4, o «peregrinos en la tierra» en San Pablo, *Hebreos*, 11, 13... San Ignacio de Loyola en la biografía que fue dictando a Luis Gonçalves, se presenta a sí mismo con el título de *peregrino*. Que el apóstol, el misionero, el enviado se vista el traje ya consagrado en el arte de capa, sombrero y bordón en la mano es fácilmente comprensible.

De peregrino aparece Javier en el momento de despedirse de San Ignacio en Roma, justo cuando comienza su andadura: lleva esclavina y bordón en los tempranos grabados de Cungi y Laurus y bastón y capa en la vida de San Ignacio de Barbé (Fig. 395).

Al principio solo lleva este atuendo en la escena de la despedida, pero después este icono se hace común. Para Fernández Gracia la popularización del tipo estaría relacionada con el milagro del P. Mastrilli en 1634, al aparecerse vestido así al enfermo:

Entre los primeros grabados y representaciones de las primeras décadas del siglo XVII, así como en la vida ilustrada por V. Regnartius en 1622 no encontramos a Javier con el indumento de peregrino. Quizás haya que relacionar el éxito de este tipo iconográfico con la aparición al padre Mastrili y su curación en 1633³¹.

³⁰ Algunos datos sobre esta obra en Gómez de Liaño, 2001, pp. 161 y ss.

Quizá la fama del citado milagro contribuya a la fijación del tipo, que una vez consolidado se mantendrá durante el xvii y xviii, tanto en la figura aislada como en las escenas narrativas. Es el peregrino que bautiza y camina (Figs. 396 y 397), que hace milagros (Fig. 398) y culmina su peregrinación terrena en una buena muerte, según una composición que llegará al menos hasta Goya (Fig. 399).

Como sucedía con el cangrejo o el corazón inflamado el atributo de la esclavina, sombrero y bordón se independiza y funciona por evocación, como advertimos en el cuadro de Francesco de Mura de la Iglesia de Santa Bárbara de Madrid, donde se pinta en el suelo el bordón como signo de la condición peregrina.

Peregrino es también el príncipe del mar en el cuadro del sevillano Domingo Martínez, pintor que, además de otros encargos de la Compañía, dirigió los trabajos de decoración de la iglesia jesuita de San Luis de los Franceses para cuya sacristía hizo un San Ignacio y un San Francisco Javier peregrino, que ahora se conserva en la casa de la Provincia. Muchos otros se podrán añadir en las distintas escenas de las vidas ilustradas que ya he comentado. El conocido cuadro de Murillo del Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut) compone una mezcla del Javier extático de las consolaciones y la figura del peregrino con bordón, esclavina y los evangelios en la cintura, atributos semejantes a los que porta el San Francisco Javier peregrino de Zurbarán del Museo de Arte Romántico de Madrid³². El anónimo del Museo Pedro de Osma de Lima lleva rica esclavina brocateada, con bordón y en la otra mano la azucena (Fig. 400).

SACERDOTE

El misionero en el ejercicio de su labor da lugar al tipo iconográfico del sacerdote revestido con sobrepelliz y estola, que conoce algunas variantes. Como predicador suele llevar un crucifijo en la mano que levanta en alto para mostrarlo bien a las gentes que se congregan a su alrededor, modelo presente ya en Regnartius, etc. Añado aquí algún

³¹ Fernández Gracia, 2004, p. 206.

³² Ver el Murillo reproducido en García Gutiérrez, 2005, p. 62, y el Zurbarán en p. 60.

complementario de autores, lugares y fechas bien distintos pero con idéntica iconografía (Carradi: Fig. 401; Scheffler, Fig. 402).

Guillaume Coustou añade a este tipo, en su talla de la iglesia de Saint Germain des Prés, la cabeza de un hereje vencido por la palabra del Evangelio debajo de los pies del santo (Fig. 403).

Puede también señalar el crucifijo, como en la talla de la Catedral de Coimbra (Fig. 404).

O bien con la mano extendida hacer un gesto retórico de énfasis oratorio, subrayado por el viento que hace volar la sobrepelliz y la estola del santo, como en el lienzo atribuido a Bocanegra del museo de la Catedral de Guádix, en el que se advierte en un segundo plano un jesuita que escribe las palabras que dice el predicador³³ (Fig. 405).

Esta composición tendría gran éxito: la localizamos en un grabado de Edelinck que toma inspiración en un cuadro de Jerónimo Sourley³⁴, y se repite en la serie de San Marcelo de Lima, en la Merced de Quito, en un cuadro anónimo en el Salón de grados de la Universidad de Zaragoza, en Guádix, en el Santuario del Yugo de Arguedas, etc.

La talla de Salvador Carmona³⁵ (Nuestra Señora del Rosario de La Granja) enarbola el crucifijo como predicador, mientras el roquete parece ondear agitado por un viento místico (Fig. 406).

Como sacerdote aparece en el momento de dar la comunión. En la iglesia de San Juan, antigua de la Compañía, de Calatayud, en un bello relieve Javier se dispone a administrar este sacramento a un grupo heterogéneo de «orientales» (Fig. 407).

La tarea de confesar tiene reflejo en el arte en el episodio concreto del palmeral de Cananor, cuando Javier asume los pecados del soldado que hemos visto en varias series, pero el sacramento más veces representado es el del bautismo, que supone culminar el proceso que el misionero comienza con su predicación.

La ceremonia suele situarse al aire libre aunque no faltan los interiores de iglesia. Habitualmente utiliza una concha, a veces reemplazada por una jarra, pero en general es una escena con muy pocas

³³ Doy las gracias a M. Ángel Contreras Morales por haberme facilitado esta fotografía.

³⁴ Según Fernández Gracia, 2006b, p. 65, que sigue a Schurhammer.

³⁵ Ver García Gaínza, 2006, p. 292.

variaciones. Algunos bautismos individualizados son los de la reina Neachile de Andrea del Pozzo y los de los tres reyes, triple bautismo que es uno de los episodios más exitosos tanto en los textos como en las obras visuales. El origen del suceso puede ser una noticia que da, de pasada, el propio santo en una carta desde Cochín:

En otra tierra [Macassar] muy lejos, casi 500 leguas de esta donde ando, se hicieron habrá ocho meses tres grandes señores cristianos con mucha otra gente (núm. 39).

Los «tres grandes señores» pronto se convertirán en el pincel de los pintores en tres reyes, interpretación visual marcada por la de los tres reyes magos. De esta forma se adoptan detalles como el de las coronas apoyadas en el suelo, las expresiones corporales e incluso la diferencia de edad y raza entre los neófitos. A algunos ejemplos que he apuntado en páginas anteriores se podrían añadir otros como el grabado de *El peregrino Atlante* de la edición de Valencia, 1670 (Fig. 408).

Diversas realizaciones del santo bautizando hay en fachadas como la de la iglesia de los santos Justo y Pastor de Granada³⁶ (Fig. 409), portadas como la de Juan de Noort en el tomo primero de la *Instaurada Aethiopum Salutem Historia de Aethiopia* de Alonso de Sandoval (Fig. 410), y pinturas de muy distinto valor artístico, desde el excelente cuadro de Coello de Nuestra Señora de la Asunción de Valdemoro (Fig. 411) al más mediano, pero de interesante colorido y ejecución conservado en Santa María de Valtierra (Navarra) donde San Francisco bautiza de nuevo a los tres reyes, con un evidente «Baltasar» negro en el centro del grupo de la derecha (Fig. 412).

TAUMATURGO

Puesto que ya se han visto abundantes milagros a lo largo de este trabajo, trazaré aquí simplemente un esbozo más sintético de las distintas formas en que pintores, escultores o grabadores han abordado los milagros de Javier o del santo taumaturgo.

³⁶ Agradezco cordialmente a Agustín de la Granja y M. Ángel Contreras Morales el envío de las fotografías.

Un milagro, etimológicamente, es un hecho admirable, pero es preciso delimitar esa condición en el contexto religioso. En su tratado de milagros y catálogo de los debidos a las sagradas reliquias de San Francisco Javier, Richard Arsdekin dedica en 1667 precisamente el primer capítulo a examinar qué es un milagro, definido como una obra de Dios que sobrepasa al curso de la naturaleza en sustancia o manera de proceder, como sería curar súbitamente una enfermedad que requiriese largo tiempo para sanar o curar una cojera o ceguera incurables con remedios naturales. Modernamente el cardenal Saraiva Martins lo define como: «Un hecho prodigioso realizado por Dios con valor de signo»³⁷.

No importa, pues, solo la cualidad admirable o extraordinaria, sino su condición de hecho divino y su valor de signo: debe ser interpretado en el marco de la dimensión religiosa, y no cabe confundirlo con otra serie de sucesos prodigiosos que abundan en las relaciones sensacionalistas de la época o en los repertorios de monstruos. El P. Francisco García, autor de la muy popular *Vida y milagros de San Francisco Javier*, llama significativamente a los milagros «lengua del Cielo», en la que Dios predica para que le entendamos:

Quando las palabras del santo no tenían fuerza, empezó Dios a predicar con milagros, que son la lengua del cielo, y a confirmar la doctrina de su apóstol con señales de que después hay tanta abundancia que nos han de hacer parar muchas veces en el curso de su predicación (*Vida y milagros*, p. 47).

El milagro sería, por lo tanto, un modo de lenguaje especial que permite a los receptores comprender la dimensión divina o acceder a una creencia que no les convenía expresada por medios naturales.

Además, según la constante tradición de la Iglesia los prodigios sobrenaturales o milagros obrados por Dios y por intercesión de los santos son signo de la predilección divina y una de las pruebas de su santidad, que puede manifestarse incluso en las imágenes, como explica Francisco Suárez³⁸: «Muchas veces Dios aprobó la veneración de las imágenes con milagros o señales maravillosas».

³⁷ Saraiva, 2004, p. 12.

³⁸ *Defensa de la fe católica y apostólica contra los errores del anglicanismo*, p. 189.

En Javier tenemos un santo especialmente milagroso³⁹. A la abundancia se suma la variedad: los realizados en vida, los póstumos, con presencia física, o por medio de apariciones, imágenes, reliquias, milagros de ámbito público o particular, de beneficio (la mayoría) o punitivos... aspectos todos que ya han ido apareciendo.

En su condición de taumaturgo, sus milagros se presentan siempre como hechos históricos, sucesos reales, que tienen, sin embargo un significado trascendente. La historicidad de los mismos es evidente para los testigos e investigadores de sus procesos de canonización, en los cuales el examen de los milagros ocupa una buena parte. La fundamental dimensión milagrosa de Francisco Javier, se extiende ampliamente a su iconografía, en la cual el santo taumaturgo es uno de los tipos fundamentales, que puede expresarse en distintas variantes.

Uno de esos modelos es el que podíamos llamar «panorámico» o general, en el que se acumulan los milagros como ámbito de actuación o caracterización de Javier, sin centrarse especialmente en un caso concreto.

El más significativo de esta categoría es seguramente el cuadro de Rubens, donde aparece una serie de enfermos (el ciego con las manos extendidas y el cojo destacan en parte izquierda) y muertos resucitados, como expresión de los poderes de San Francisco, colocado debajo de la alegoría de la Iglesia y el emblema de la Cruz, cuyos rayos iluminadores derriban los ídolos paganos (Fig. 413).

El don de lenguas suele aparecer también sin localizaciones ni precisiones particulares; se acude a símbolos ya tradicionales en el arte, como la paloma que figura el Espíritu Santo. En el contrato que se hizo para el San Francisco Javier del retablo mayor de la antigua iglesia de la Compañía de Jesús de Villafranca del Bierzo se especifica que Javier debe llevar «una cruz y una paloma en la mano derecha, y en la otra un ramo de azucenas o una palma»⁴⁰. Un buen ejemplo es la talla conservada en la iglesia de Santa Marina la Real de León (Fig. 414), que sigue a la de Gregorio Fernández en la iglesia de San Miguel de Valladolid.

³⁹ Ver Torres Olleta, 2005b, con una antología de los milagros más notables de San Francisco Javier.

⁴⁰ Ver Llamazares, 1991, p. 229.

Otra modalidad diferente es la de milagros concretos en los que se trata más de cerca la anécdota particular, y se especifican las circunstancias de personas, lugar, tiempo etc. Se acercan más a los relatos textuales y utilizan con frecuencia el recurso de introducir textos explicativos, que facilitan la identificación del hecho que se quiere celebrar, pero hay también modos de identificación y localización concreta de carácter estrictamente visual.

En dos bocetos de Mattia Preti⁴¹, conservados en el Museo Nacional de Capodimonte, la presencia de San Genaro y Santa Rosalía, otros patronos de Nápoles, permiten situar el milagro (cese de una epidemia de peste) en la ciudad del Vesubio. Se incluyen también elementos de la toponimia de la ciudad (Fig. 415).

Casos distintos son aquellos en las que el milagro se evoca a través de un atributo fácilmente reconocible, y que ocupa un lugar relevante o se convierte en el centro de la obra, como el omnipresente cangrejo del milagro del crucifijo perdido en el mar: véanse la cruz relicario del Museo Nacional Machado de Castro de Coimbra (Fig. 416), el San Francisco Javier de Pierre Legros en San Apolinar (Roma), o el grabado de Klauber (Fig. 417) donde asoman el crucifijo, el rosario, el pozo del milagro, etc.

La mayoría de los milagros suponen un beneficio para el necesitado, pero existe también la categoría de los punitivos. Ante una mala acción el santo interviene con un milagro que castiga al que la ha cometido. Este esquema básico ofrece múltiples variantes, pero la finalidad, no obstante, es siempre positiva: a diferencia de la venganza, se trata de hacer justicia, y cuando es posible, que la persona que ha cometido la falta se convierta, en cuyo caso se anula el castigo.

Este tipo de milagros punitivos ya aparece en las colecciones de la Antigüedad tardía⁴², sigue siendo frecuente en las vidas de los santos medievales y pervive en las hagiografías y relaciones del barroco. En las vidas de San Francisco Javier encontramos varios, pocos en el cómputo total de milagros, pero bastante rigurosos.

Quizá el más reiterado en el arte sea el castigo milagroso de una ciudad de apóstatas, como se lee en la bula de canonización, y que se

⁴¹ Mattia Preti (1613-1699) llamado el Calabrés. Discípulo de Guercino, trabajó en Bolonia, Roma y Nápoles fundamentalmente en obras de tema religioso.

⁴² Ver Delehayé citado por Klaniczay, 2000, p. 131, y Delumeau, 1989, p. 223.

refiere a las desgracias caídas sobre la ciudad de Tolo cuando decidió abandonar la fe de Cristo, milagro suficientemente glosado en algunas de las series pictóricas.

PATRONO Y ABOGADO

Como patrono⁴³ de numerosas ciudades y abogado de variadas causas, la figura del santo se adapta a iconografías ya determinadas con anterioridad. Al ser uno de los abogados contra la peste (Manar, Malaca, Nápoles, Bolonia...) se coloca el santo en un conjunto de elementos formales ya consolidados (el ángel con la espada, la lluvia de fuego, los gestos de súplica, los grupos de enfermos, las piras, etc.). El grabado del asunto decimosexto del Sacro Monte Parnaso tiene por motivo principal la lluvia de fuego (Fig. 418). Arquetípico podría considerarse un grabado de Sadeler⁴⁴, compleja composición con San Ignacio y San Francisco arrodillados, acompañados de San Roque, San Sebastián y Santa Rosalía. En la parte superior la Trinidad y la Virgen; Cristo porta la Cruz y Dios Padre un manojo de flechas que simbolizan la plaga, algunas de las cuales caen sobre la ciudad de Nápoles, fondo del grabado. Otro cuadro con motivos semejantes de ángeles con espadas símbolo de las epidemias se halla en la girola de la catedral de Logroño: San Francisco, arrodillado con sobrepelliz y una palma en la mano, intercede ante Cristo Juez; en la parte superior hay dos ángeles, uno con espada en mano dirige su mirada hacia el Señor esperando la orden, y el otro sujeta a la muerte en forma de esqueleto con guadaña. En la parte inferior se ve un grupo de personajes variados, entre ellos una mujer de aspecto oriental con un niño, un viejo, una monja, y otros más que no permiten una localización determinada como permitía el grabado de Sadeler relativo a Nápoles. Parecería el de Logroño una mezcla de cuadro «de peste» con el de «panorámica» de milagros, con algún detalle evocador del juicio final. Un ejemplo más tenemos en la pintura de Cabrera del Museo del Virreinato de Tepotzotlán.

⁴³ Sobre la figura de San Francisco Javier como patrono de Navarra ver especialmente los estudios de Fernández Gracia, 2004c y 2006c. También los distintos tomos del *Catálogo Monumental de Navarra*.

⁴⁴ Ver en König-Nordhoff, 1982, ilustración 198.

Como se ha visto en algún caso, una manera sencilla y eficaz, y por lo mismo muy utilizada, de manifestar la especialidad protectora, consiste en situar a San Francisco Javier en compañía de otros santos que tenían una larga tradición en estos menesteres, como San Sebastián, San Roque, San Antonio Abad, San Genaro, o Santa Rosalía (ésta de advocación moderna y fomentada precisamente por la Compañía). Pintarlos o colocarlos juntos en un retablo es señal suficiente para comprender el mensaje iconográfico como evidencia, entre muchos casos, el retablo de la Iglesia de Santa María de Allersdorf, donde flanquean un cuadro de San Francisco sendas tallas de San Roque y San Sebastián, en pareja con otro de San Ignacio con tallas de San Pedro y San Pablo (Fig. 419).

Otra modalidad son los grabados en los que se ven las ciudades salvadas, con la reliquia milagrosa, como una estampa del patronazgo de Brujas con el brazo del santo (Fig. 420).

Se habrá advertido que no hay una frontera marcada entre la abogacía protectora y el patronazgo, ya que este a menudo responde a aquella. Idénticos mecanismos reflejan ambas cualidades. No hay atributos específicos, sino que son el lugar y especialmente la compañía de otros santos los que evidencian su condición de patrono. Un hermoso ejemplo es la pintura de Guido Reni (Pinacoteca Nacional de Bolonia) con los patronos de Bolonia San Petronio, San Ignacio, San Prócolo, Santo Domingo y San Floriano (Fig. 421).

Especial por la importancia que tiene en Navarra y la cantidad de obras generadas, es el copatronato de San Francisco Javier y San Fermín, en el que no me detengo por haber sido ya suficientemente estudiado por Fernández Gracia y porque repite la praxis señalada de unir a los santos y en algunos casos explicar la situación textualmente⁴⁵. De las muchas pinturas que hay con este tema, quizá la más original, pero de escasa calidad, sea un cuadro anónimo de las Clarisas de Estella con la aparición del busto de San Fermín en el momento de la muerte de Javier. Algo mejor es el de Juan Andrés Armendáriz del Ayuntamiento de Pamplona⁴⁶, pintado en 1657, con los dos santos y las armas heráldicas de Navarra y Pamplona (Fig. 422).

⁴⁵ Varios ejemplos con excelentes fotografías en el catálogo de la exposición *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, 2006.

⁴⁶ Ver el comentario de Molins, 2006.

Un sencillo escudo de Navarra sostenido por un ángel viene a confirmar su condición de patrono de Navarra en el cuadro de la abadía de Leyre (Fig. 423).

EL PANTEÓN CELESTE

Fausto Sanches Martins⁴⁷, al estudiar el culto y devociones en las iglesias jesuitas portuguesas, considera que sobre la actividad apostólica de la Compañía se configuran las prácticas culturales y devocionales, y que estas dictarían a su vez, las principales expresiones iconográficas, que divide en cuatro vertientes: Trinitaria, Cristológica, Mariana y Hagiográfica. Utilizaré en los siguientes apartados estas sugerencias de Sanches Martins que me parecen muy útiles para examinar determinadas manifestaciones iconográficas javerianas.

Javier y la Trinidad

La devoción trinitaria fue una obsesión para San Ignacio de Loyola, sobre cuyo misterio tuvo una famosa visión. También Pedro Fabro o San Francisco de Borja dejaron escritas sus reflexiones sobre la Trinidad⁴⁸. Rivadeneira, en la vida del fundador, rememora la visión en las gradas de la iglesia de Santo Domingo:

Comenzose a levantar en espíritu su entendimiento y representósele, como si la viera con los ojos, una como figura de la Santísima Trinidad, que exteriormente le significaba lo que él interiormente sentía. [...] y aun después de comer no podía pensar ni hablar de otra cosa [...] el cual misterio explicaba con tanta abundancia de razones, semejanzas y ejemplos que todos lo que le oían se quedaban admirados y suspensos (p. 37).

Esa devoción, compartida por todos los jesuitas, se manifiesta reiteradamente en las hagiografías de San Francisco Javier. Que nombraba a la Trinidad en el momento de la muerte lo escriben todos los

⁴⁷ Sanches Martins, 2004.

⁴⁸ Ver las *Actas da 4ª semana de estudos de Espiritualidade Inaciana- A Trindade na Espiritualidade Inaciana*, Braga, A. O., 2001, citado por Sanches Martins.

biógrafos comenzando por Teixeira. Era también una de las materias de su catequesis:

luego que llegaba a un barrio, llamado de los vecinos para que los bautizase, hacía juntar todos los hombres, mujeres y niños en un lugar y habiéndoles enseñado cono había un Dios que era Padre y Hijo y Espíritu Santo, decía se santiguasen cada uno tres veces en honra de la Santísima Trinidad (Turselino, *Vida*, fol. 91v).

Embarcado para Malaca en abril de 1552, se desencadenó una gran tormenta y Javier

pidió una sondaleza al maestro del navío y atando a ella el relicario que traía al cuello, le echó al agua en nombre de la Santísima Trinidad. Con esto perdieron la furia los vientos, la braveza los mares, y la tristeza los navegantes por verse fuera de peligro (García, *Vida y milagros*, p. 287).

Consecuente con este ideario la Compañía de Jesús buscó extender el culto y devoción a la Trinidad en las aulas de las facultades de teología, en los púlpitos de las iglesias y misiones, en las fiestas celebrativas, y, claro está, en las obras de arte⁴⁹. Como explica Juan Javier Flores:

El arte, expresión de la belleza, forma parte del lenguaje doxológico. El creyente no sólo emplea el lenguaje verbal, escrito o ritual, sino también el artístico. Por eso, el arte no sólo es un modo de acceso al misterio trinitario porque en él contemplamos o experimentamos a Dios, sino también porque en su complejidad y variedad es un medio de glorificación a la Trinidad y ambas cosas están ubicadas y forman parte de la liturgia⁵⁰.

Esta devoción trinitaria define algunas representaciones javerianas. Selecciono un reducido ejemplario de obras en distintos soportes, procedencia y fechas.

En la portada del libro de Diego Ruiz de Montoya, *Commentaria ac disputationes... sancti Thomae De Trinitate*, (1625), San Ignacio, San Francisco Javier, San Estanislao y San Luis Gonzaga dirigen sus miradas hacia la Trinidad que ocupa la parte superior del grabado. El gru-

⁴⁹ Sobre iconografía trinitaria ver *La Trinidad en el arte*, 2004 y Germán de Pamplona, 1970.

⁵⁰ Flores, 2004, p. 211.

po trinitario se corresponde con el tipo «Compassio Patris»⁵¹ en el que Dios Padre, sentado, con manto y tiara papal, mira con expresión dolorosa al Hijo muerto que sujeta entre sus brazos. Cristo marcado con los signos de la Pasión, se apoya sobre la bola del mundo. En ella se recuerda el momento de la caída de Adán y Eva. El Espíritu Santo adopta la forma de paloma. Todo el grupo se coloca bajo una bóveda de casetones con ángeles y los signos del zodiaco (Fig. 424).

Junto a San Ignacio de Loyola está adorando a la Trinidad en la tela de Antonio de Pereda (1608-1678) de la iglesia de Santa María de la Fuente de Guadalajara (Fig. 425).

De origen novo-hispano y del siglo XVIII es la obra⁵² de la parroquia de San Pedro en Puente la Reina (Navarra), con la Trinidad isomórfica, tan común en el arte hispanoamericano, con idéntico cuerpo y rostro, diferenciadas las figuras por los colores del vestido y atributos. A sus pies los dos jesuitas (Fig. 426).

Termino con un conjunto del arte jesuita hispanoamericano. En la misión de San Francisco Javier fundada en 1699 en la Baja California⁵³, el retablo de la iglesia está presidido por una talla del misionero. A sus lados San Pablo y San José y justo encima un cuadro de la Santísima Trinidad rodeado por otros de San Joaquín y Santa Ana. En el cuerpo superior San Estanislao de Kostka y San Luis Gonzaga acompañan a San Miguel (Fig. 427).

Javier y Cristo

En el ámbito de la devoción a Cristo, señala Fausto Sanches, hay dos temas dominantes, que son la piedad eucarística y la devoción a Cristo en la cruz. Eucaristía y Javier se unen en diversas ocasiones, entre ellas el grabado de Courbes del libro de Chirino Salazar, *Práctica de la frecuencia de la sagrada Comunión*, Madrid, Luis Sánchez, 1622: sobre pedestales San Ignacio y San Francisco adoran el cáliz y la hostia que sostienen arriba dos ángeles (Fig. 428).

⁵¹ Germán de Pamplona, 1970, pp.143-151.

⁵² Sobre la atribución de este cuadro a Miguel Cabrera ver Heredia Moreno, M. de Orbe Sivatte y A. de Orbe Sivatte, 1992, p. 219.

⁵³ Sobre esta misión ver Bargellini, 2002, pp. 383-389 y Gámez, 2003, pp. 211-253.

En la facultad de Teología de la Compañía de Jesús en Granada existe un cuadro, *El nacimiento de Cristo con San Ignacio y San Francisco Javier*, atribuido por el P. García Gutiérrez⁵⁴ a Juan del Castillo, que quizá fuera un encargo en torno a las canonizaciones de 1622. En el portal de Belén, en una escena típica de la adoración de los pastores los dos jesuitas a los lados cierran la escena, ocupando un espacio otras veces reservado a los donantes (Fig. 429).

Están presentes también en el momento de la Circuncisión, festividad de gran relevancia para la Compañía, en el cuadro que hizo el pintor italiano Giulio Cesare Procaccini para la iglesia de los jesuitas de Santo Domingo de Módena (hoy se conserva en la Pinacoteca de la ciudad). Roberto Longhi lo ha comentado:

Un colosso di m. 5'25x 3'14. Qui siamo finalmente di fronte a un Procaccini di necessità finito e considerato uno dei capolavori del barocco milanese, se pur di barocco si può parlare per un dipinto terminato nel 1616⁵⁵.

Se trata de un gran cuadro de altar, y en una fecha bastante temprana para una obra de esta envergadura (Fig. 430).

La imagen de los jesuitas junto a la cruz es muy frecuente: recojo un grabado de Roldán dedicado a la reina Mariana de Austria ejecutado en trazos de pluma (Fig. 431), una estampa de Wierix con el Niño Jesús encima de su monograma y cuatro jesuitas en los ángulos (San Ignacio, San Francisco, San Estanislao y San Luis Gonzaga) (Fig. 432), otro grabado de Wierix con una parra en lugar de la cruz (Fig. 433).

En la Galería Estense de Módena hay otro lienzo italiano anterior a la canonización. Está fechado en 1621 por Gianni Papi⁵⁶. Se trata de una *Crucifixión* de Antonio Circignani (1568-1629). En una disposición simétrica aparece Cristo crucificado entre los dos ladrones; en un nivel intermedio la Virgen y San Juan, y en la zona inferior, arrodillados, la Magdalena y a los lados San Ignacio y San Francisco Javier, ambos con gestos de adoración (Fig. 434).

Atribuido a Luisa Roldán es un relieve en barro del Calvario guardado en la Residencia de la Compañía de Jesús en Sevilla. Cree García

⁵⁴ García Gutiérrez, 2005, pp. 80-82.

⁵⁵ Longhi, 1966, p. 27.

⁵⁶ Papi, 1990, p. 96.

Gutiérrez⁵⁷ que pueda ser parte del retablo de alguna capilla, o bien obra independiente, ya que la autora realizó otras semejantes.

M. Snyders grabó en 1616 una plancha en la que el monograma de Jesús tiene un significado expresamente centrado en la Pasión: San Ignacio, San Francisco Javier, San Luis Gonzaga y San Estanislao colocados en cartelas de cuero rodean a la Virgen Dolorosa y al Niño nazareno que está de pie sobre el astil de la H cargado con los instrumentos de la Pasión; debajo de la letra el corazón con los tres clavos (Fig. 435).

El mismo nombre de Jesús en forma de anagrama trilitero, convertido en emblema de la Compañía, está en el centro de muchísimas obras. El anagrama había sido utilizado en los primeros siglos del cristianismo y durante la Edad Media fue divulgado por dominicos y franciscos, pero son los jesuitas, ya en el siglo XVI, los que más se identifican con el nombre elegido para su instituto, y como se indica en el *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, «Aunque nunca lo hizo escudo oficial suyo, lo tomó en la práctica como insignia y distintivo»⁵⁸.

Heinrich Pfeiffer⁵⁹ asegura que la iconografía de la Compañía de Jesús no empieza con una imagen, sino con estas tres letras: el monograma IHS.

La primera versión artística, todavía muy simple, de tal devoción estaría constituida por la viñeta del frontispicio de la primera edición impresa del libro de los *Ejercicios* de San Ignacio de 1549. El monograma se encuentra inserto en dos círculos concéntricos con un lirio de tres pétalos debajo. Posteriormente se le añadirá, aunque no siempre, el corazón y los tres clavos⁶⁰.

En 1609 en el Colegio Romano se publican los *Ejercicios espirituales* del todavía beato Ignacio de Loyola, en cuya portada de estilo arquitectónico dos ángeles sujetan en la parte superior un escudo con el emblema IHS con cruz sobrestante y el corazón traspasado por los

⁵⁷ Ver García Gutiérrez, 2005, p. 127.

⁵⁸ *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús, s. v. IHS*. Incluye resumen histórico y bibliografía.

⁵⁹ Pfeiffer, 2003, p. 170.

⁶⁰ Ver Hamon, 1924, t. II, capítulo X, pp. 319-353. En este libro clásico sobre la devoción al Corazón de Jesús, el autor se remonta hasta la Edad Media estudiando el símbolo del corazón en la iconografía cristiana. Sus aportaciones resultan útiles para entender la presencia del corazón en el anagrama de la Compañía.

tres clavos, insertados en un sol radiante. En el mismo año se encuentra una ilustración parecida en la *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris* de 1609.

El emblema es quizá el signo que más rápidamente permite reconocer las obras generadas por los jesuitas. Unido a la imagen de San Francisco Javier desde muy pronto, se mantiene durante todo el período estudiado y en todos los medios de expresión artística. El *rompimiento de gloria* será uno de los lugares escogidos por el gusto barroco para situar la insignia que a veces es llevada o rodeada por ángeles, y casi siempre envuelta en un halo luminoso, de manera que ya no se identificará con el emblema de la Compañía, sino que será metonimia del mismo Cristo, centro al que se dirigen los restantes elementos del cuadro.

Este significado tiene en el grabado abierto por Schelte A. Bolswert con motivo de la canonización de 1622 en el que podemos ver a los dos nuevos santos en gesto de adoración hacia el Sagrado Nombre de Jesús (Fig. 436).

Ya en el siglo XVIII Diego Camporredondo coloca las tres letras en el nimbo radiante que corona la figura del santo peregrino en la iglesia de Santiago en Calahorra⁶¹ (Fig. 437).

Javier y el Sagrado corazón de Jesús

El texto del Evangelio de San Juan («Pero uno de los soldados le abrió el costado con una lanza y, al punto, brotó de su costado sangre y agua», *Juan*, 19, 34) resulta clave en la historia y la teología del culto al Corazón de Jesús, según indica Díez Macho⁶².

La Compañía de Jesús ya a finales del siglo XVI había incorporado a su insignia el corazón de Cristo, con un significado pasionario, de-

⁶¹ Agradezco la fotografía a M^a Amparo De Miguel.

⁶² Díez Macho, 1982, p. 186. Aporta bibliografía sobre la identificación de *costado*, *lado* y *pecho* con *corazón* y estudia los fundamentos bíblicos del Corazón de Jesús. Para la «senda histórica y teológica» de este culto ver la encíclica *Hauritis aquas* de Pío XII publicada en mayo de 1956 en la celebración del centenario de la inclusión de la fiesta en el calendario de la Iglesia. En 1981 se celebró en Toulouse un congreso sobre el Corazón de Jesús, en cuyas actas tituladas *Le cœur de Jésus cœur du monde*, se estudia el tema desde el punto de vista teológico. Para esta devoción ver Hamon, 1923-1934.

voción ya latente en los escritos ignacianos. Como explica el *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús* los *Ejercicios espirituales*:

están llenos de temas importantísimos y muy acentuados, que más tarde constituirán el núcleo vital de esta devoción [...] la contemplación de la Encarnación y toda la Segunda Semana están consagradas a buscar un conocimiento más íntimo del Verbo hecho carne [...] así la espiritualidad de los Ejercicios señala una predisposición natural para lo que evolucionaría como devoción al Corazón de Jesús. (s. v. *Ejercicios espirituales*).

Pero sin duda el gran impulso de esta devoción, como recuerda la encíclica *Haurietis aquas*, se debe a Santa Margarita María Alacoque⁶³. El 2 de julio de 1688, fiesta de la Visitación, la santa tiene una visión de la Virgen en la que aparece también el P. Colombière (su director espiritual y superior del colegio jesuita de Paray-le-Monial). La Virgen le expresa sus deseos:

He aquí el divino tesoro que os es particularmente manifestado a vosotras por el tierno amor que mi Hijo profesa a vuestro Instituto. Si a las hijas de la Visitación se les ha confiado el encargo de dar a conocer amar y distribuir a los demás este tesoro, a los padres de la Compañía de Jesús les está dado el presentar y dar a conocer su utilidad y valor⁶⁴.

Estas revelaciones sumadas a los precedentes históricos hicieron de la Compañía de Jesús la principal propagadora de esta devoción, y que la iconografía del Corazón de Jesús se incorporara a su repertorio artístico. Importantes en este proceso fueron las obras *Retraite spirituelle* del padre de la Colombière (1684) y de Jean Croisset *La dévotion au Sacré Cœur de Notre Seigneur Jésus Christ* (1691) que dieron a conocer la vida y las revelaciones de Santa Margarita.

En España la devoción se introdujo relativamente tarde respecto a Europa. Bernardo de Hoyos es considerado su principal apóstol a principios del XVIII. Al igual que Santa Margarita tuvo varias visiones:

Para las representaciones artísticas del Corazón ver el libro de Marie Mauquoy-Hendrickx, 1978, con numerosas reproducciones de grabados de los Wierix.

⁶³ Nacida en 1648 en Verosvres (Borgoña) ingresó en el monasterio de la Visitación en Paray-le-Monial (Francia) en 1671 y dos años más tarde ya tuvo la primera revelación. Ver Sáenz de Tejada, 1977.

⁶⁴ Citado en Hamon, III, 1928, p. 324.

tuve frecuentes consuelos en la presencia de Jesús Sacramentado, que estaba patente por la novena de mi San Javier, y este mi especial abogado me visitó, confirmándome y complaciéndose en los deseos de que por todo el mundo se extendiera el culto del Corazón Sagrado, y prometiéndome en el asunto el favor que le pedía en su novena⁶⁵.

Y en enero de 1735 mientras celebraba su primera misa ve:

El amabilísimo Jesús acompañado de su dulcísima madre, de San Juan Evangelista, San Francisco de Sales y San Francisco Javier, que habían de ser mis padrinos, y por otro lado estaban N. P. San Ignacio, San Luis Gonzaga, los dos Venerables PP. Padial y la Colombière con las cuatro regaladas esposas del Corazón de Jesús, Santa Gertrudis, Santa Teresa, Santa María Magdalena de Pazzis y la V. Margarita. Delante de esta celestial comitiva a que acompañaban muchos ángeles...⁶⁶

El día de N. P. San Ignacio [...] al tiempo de comulgar, no por visión, sentí al santo a mi lado derecho y al izquierdo a San Javier, con cuya presencia se inmutó mi espíritu en un sagrado incendio que del fuego de mi santo Padre se encendía en mi corazón.[...] el santo entonces con algunas palabras formadas e infundiendo otras especies intelectuales me declaró lo siguiente: que la Divina Providencia quería para la Compañía la gloria de que sus hijos fuesen los que promoviesen y propagasen el culto del sacrosanto Corazón de Jesús, que por ellos se conseguiría de la Iglesia la solemnidad deseada y que por ellos sería extendida, que el mismo santo con mi director San Francisco de Sales estaban encargados de este asunto por los hijos e hijas de las dos religiones⁶⁷.

Los textos recogidos y otros parecidos explican el papel fundamental que tuvo la Compañía de Jesús respecto a la devoción, y la aparición lógica, de una iconografía que relaciona al Sagrado Corazón con santos jesuitas.

En un retablo de la iglesia de la Compañía de León (hoy Santa Marina la Real), atribuido a Pedro de Valladolid, San Ignacio y San

⁶⁵ Uriarte, 1880, p. 161. Para la historia de la devoción en España y su divulgación por medio de grabados esta obra resulta útil, a pesar de su excesivo dulzor decimonónico.

⁶⁶ Uriarte, 1880, pp. 216-217.

⁶⁷ Uriarte, 1880, pp. 77-78. Otras visiones pp. 114, 144, 152, 180, 197.

Francisco están arrodillados adorando el Corazón de Jesús inscrito en un ostensorio⁶⁸ (Fig. 438).

Más tardío, de 1788, es el encargo que hicieron los duques de Villahermosa a Francisco Bayeu de pintar para la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Pedrola el lienzo la *Exaltación del Corazón de Jesús*⁶⁹. El Corazón coronado de espinas y con una cruz es señalado por la Virgen a la que acompañan San Juan Evangelista, San Pablo y San Pedro, todos entre nubes y ángeles. En un plano inferior se ven cuatro santos jesuitas: San Ignacio, San Francisco Javier de peregrino, San Luis Gonzaga y San Francisco de Borja, junto a San Agustín, San Francisco de Sales, San Bernardo, Santa Teresa de Jesús, Santa Gertrudis y Santa Margarita de Alacoque. Los vínculos iconográficos entre esta obra y las visiones del padre Hoyos son evidentes y no necesitan mayores comentarios. El cuadro inspiró un grabado posterior (1804) de Salvador Carmona (Fig. 439).

La devoción al Corazón de Jesús se fue extendiendo a través de las misiones de los jesuitas por el mundo, dejando magníficos testimonios en el continente americano⁷⁰.

En el colegio de San Calixto en La Paz (Bolivia), hay un anónimo del siglo XVIII. Sobre un carro tirado por el Tetramorfos San Ignacio de Loyola arrodillado y envuelto en llamas eleva un Corazón de Jesús (descrito en su aspecto más carnal) rematado con una cruz y coronado de espinas, todo dentro de un sol fulgurante. Le acompañan en el carro San Luis Gonzaga, San Francisco de Borja, San Francisco Javier y San Estanislao de Kostka, sobre ellos Santa Rosa de Lima y Santa Gertrudis y por encima de los santos la Trinidad y la Sagrada Familia. Del corazón de María sale un rayo que llega al corazón del Niño Jesús, y de aquí al Corazón de Jesús que está a sus pies, y por la llaga abierta va a

⁶⁸ Para este retablo ver Llamazares Rodríguez, 1991, pp. 320-321.

⁶⁹ La relación de los duques con la Compañía venía de atrás, Rivadeneira recuerda que cuando los de la Compañía son expulsados de Zaragoza en 1555 se refugian en Pedrola, «que es del duque de Villahermosa», *Vida de San Ignacio de Loyola*, p. 277. Menciono esta pieza de Bayeu, aunque muy tardía para mis objetivos, porque me parece especialmente significativa del tema que trato. Para esta obra de Bayeu ver Morales y Marín, 1977, pp. 383-396.

⁷⁰ Luisa Elena Alcalá, 2002, p. 36, hace observar que en esta praxis a menudo adquiría «perfiles propios en su afán por acomodarse a la realidad social y misionarial de los territorios americanos».

caer al cáliz que sujeta San Francisco de Borja. El cuadro está rodeado por una guirnalda de exuberante vegetación en la que pequeños ángeles llevan los símbolos de la Pasión. El artista que pintó este lienzo logró una espectacular síntesis visual entre el nuevo culto, insistiendo en el carácter pasionario, y el corazón de sus santos, es decir la especial devoción de la Compañía (Fig. 327).

La obra de Juan Patricio Morlete Ruiz que está en la Pinacoteca Virreinal de San Diego del Instituto Nacional de Bellas artes de México, forma pareja con otro lienzo sobre el Corazón de María de forma similar pero con santas corazonistas. El centro del cuadro lo forma el Corazón en el que el pintor mezcla la perspectiva realista anatómica, y lo simbólico, al rodearlo con la corona de espinas rematada en cruz y poner una Forma Eucarística en la que se aprecia al Crucificado. Todo el conjunto queda envuelto por una intensa llamada. San Francisco Javier ocupa uno de los ocho medallones laterales, vestido de peregrino, los ojos al cielo y las manos abriendo la sotana de la que salen llamas (Fig. 440).

En España un curioso cuadro en el convento de las Jerónimas de Córdoba de mediados del siglo XVIII ha sido estudiado por Fernando Moreno Cuadro⁷¹ que señala su interés «desde el punto de vista iconográfico». La singularidad consiste en que las imágenes de los santos han sido sustituidas por sus propios corazones acompañados de atributos identificativos y filacterias con frases alusivas. Según la descripción de Moreno Cuadro, y la fotografía que publica, en el eje central sobre una nube se apoya un cáliz con un Corazón de Jesús y los emblemas de la Pasión. A los dos lados, formando pareja, los corazones de María y José con siete espadas y siete cuchillos clavados, siguen los de Pedro y Pablo, San Juan Evangelista y la Magdalena, San Agustín y San Jerónimo, San Francisco de Asís y Santo Tomás de Aquino, San Francisco de Sales y otro corazón sin nombre con la frase «Dilataste, Señor, mi corazón con tu amor», San Luis Gonzaga y San Francisco Javier con tres lirios y la frase: «Basta ya, Señor, de fuego». Están también Santa Teresa, Santa Rosa de Lima, Santa Gertrudis y San Francisco de Paula representado por el lema «Charitas» rodeado de rayos.

⁷¹ Moreno Cuadro, 1978, pp. 117-119.

Javier y la Virgen

Siguiendo con el esquema de Sanches Martins otra de las devociones que se manifiesta en la iconografía jesuita es la mariana. En sus iglesias son numerosas las imágenes de Santa María del Popolo, Loreto, Guadalupe... y por supuesto de la Inmaculada. En un buen número de ellas la Virgen está rodeada de padres de la Compañía, entre ellos San Francisco Javier, quien dejó constancia en sus cartas de su devoción a María.

De 1613 es el grabado de Peter Bailliu en el que Javier se arrodilla ante la Virgen con el Niño, mientras un ángel le sostiene (Fig. 441). De 1642, el de Diepenbeeck. Aquí el ángel asistente, más que sostener al santo, al que solo roza ligeramente, lo presenta a la Virgen en una escena que se asemeja a las anunciaciones barrocas (Fig. 442).

En ocasiones cuando aparecen la Virgen, el Niño, Ignacio y Javier se establece un orden: el fundador se dirige a Jesús y Javier a María. Por razones de paralelismo o simetría se adjudica a Javier cierta especialización mariana. Guardan esta disposición en el grabado anónimo que reproduce Ursula König-Nordhoff⁷² y más explícitamente en el cuadro colgado en la casa jesuita de Loyola, quizá del XVIII y de origen indiano. San Ignacio y San Francisco Javier arrodillados ante la Virgen y el Niño, reciben sendos anagramas de Jesús y María dentro de soles radiantes. En el suelo los atributos habituales del libro y la azucena⁷³ (Fig. 443).

Muy distintas son dos obras alemanas también relacionadas con la Virgen. La primera es una *Oratio sodalitatis in admissione a singulis recitanda*, o fórmula para ser admitido en una congregación mariana de la universidad de Dillingen⁷⁴ (Fig. 444). La segunda es la exaltación de la Virgen que se contempla en la iglesia de la Compañía de la misma ciudad, obra de Thomas Scheffler, de 1751⁷⁵. San Ignacio muestra un cuadro de la Virgen Dolorosa, Pedro Canisio escribe su catecismo, San Francisco de Borja enseña a un grupo de jóvenes el libro con las *Leges*

⁷² König-Nordhoff, 1982, figura 99.

⁷³ Agradezco al P. Ignacio Cacho el haberme enseñado este y otros cuadros de la casa de Loyola y proporcionarme la fotografía.

⁷⁴ Rolle, 1991, pp. 143-146.

⁷⁵ Schwartz, 1991, pp. 85-86.

Marianae y San Francisco Javier reparte entre los enfermos y niños rosarios que curan, tal y como se lee en sus hagiografías (Fig. 445).

El auge de las representaciones marianas habría que enmarcarlo en el ambiente de las controversias inmaculistas que se produjeron en los siglos del Barroco. Es sobradamente conocida la participación activa de la Compañía de Jesús en la defensa de la inmaculada concepción de la Virgen hasta la promulgación del dogma en 1854. Es muy expresivo en este sentido un texto de Pedro Ojeda:

Poco después año 1539 fundó la Compañía de Jesús nuestro bienaventurado padre San Ignacio, el cual con diez compañeros salió de aquella insigne universidad de París, todos graduados en ella [...] profesa aquella universidad con tan estrecha obligación, como todos saben, la defensa de la limpia concepción no admitiendo a grados persona que no defiende lo mismo. Salió pues la Compañía de aquel emporio de ciencias con particular obligación de defender desde sus principios la purísima concepción de la Virgen como lo han hecho siempre y hacen todos sus hijos sin que en nuestra religión haya jamás habido personaje haya tenido lo contrario, antes muchos sapientísimos doctores no solo de palabra sino con muy doctos escritos la han confirmado [...] en nuestra Congregación quinta general tenemos expreso canon que es el 55 por el cual toda la Compañía es obligada a defender el mismo misterio de la limpia concepción [...] en virtud de todo lo cual nuestra sagrada religión enseña de todas partes y predica la purísima concepción de la Madre de Dios (*Información eclesiástica*, 1616, fol. 34v).

Algunas obras con la presencia de santos jesuitas y la Inmaculada son las que siguen.

Courbes graba la portada del libro *Pasos de la Virgen Santísima* de Alonso Ezquerro (Alcalá, Juan de Villegas, 1629) con la Virgen Inmaculada dominando una esfera armilar (Fig. 446).

Miguel de Santiago y Manuel de Samaniego pintan en Quito sendas obras con la Inmaculada y los bustos de San Ignacio y Javier; reproducen la última (Fig. 447).

Termino esta serie de Inmaculadas con el lienzo de Juan Francisco de Aguilera (1720) de la Pinacoteca Virreinal de San Diego de México. La Inmaculada es aquí el centro material y simbólico; está rodeada de ángeles en un halo luminoso mientras un grupo de santos principales de la Compañía le rinde homenaje (Fig. 448).

Otra advocación mariana muy ligada históricamente a la Compañía de Jesús ha sido la de la Virgen de Guadalupe. La identificación de los jesuitas con la tierra y con la sociedad novohispana tuvo en la promoción de la guadalupana uno de sus puntales más firmes. Es la Virgen de los criollos, como escribía el P. Francisco Florencia en *La estrella del norte de México*:

México tiene a la milagrosa imagen de los Remedios que la llaman la conquistadora y la gachupina (porque vino de España o Cuba con los españoles conquistadores) y es su patrona para pedirle aguas en tiempo de sequedad, y tiene a la santa imagen de Guadalupe que la llaman la criolla por haberse aparecido y como nacido en aquella tierra que de sus flores la dio por fruto de bendición (fol. 163v).

Un hito en esta empresa jesuítica fue el envío del P. Juan Francisco López como delegado de la Iglesia novohispana ante el papado para procurar la declaración de la Virgen de Guadalupe como patrona de la Nueva España en 1754⁷⁶.

Centrándonos ya en el arte la fórmula es igual al caso anterior; se trata de subrayar la presencia de los jesuitas al lado de la Virgen.

Padilla dejó en 1759 en la iglesia del noviciado San Francisco Javier de Tepotzotlán una Virgen de Guadalupe rodeada por San Ignacio, que está escribiendo los *Ejercicios* con la asistencia de la Virgen de Monserrat y el Espíritu Santo, San Estanislao, San Luis Gonzaga y San Francisco Javier bautizando y cogiendo el crucifijo que le ofrece el cangrejo (Fig. 449).

Un precioso *escudo de monja* de Francisco Antonio de Vallejo (colección particular) pone a la Virgen de Guadalupe en el centro de los jesuitas (Fig. 450).

La Compañía de Jesús tuvo devoción también a la Virgen de Loreto, y fue precisamente Horacio Turselino el autor de una magna historia lauretana.

San Francisco Javier estuvo en el santuario dos veces con sus compañeros. En 1537 cuando llegó desde París⁷⁷ y en 1540 en la salida hacia Lisboa. De esta segunda visita queda constancia por una carta suya de 31 de marzo de 1540 (núm. 5), dirigida a San Ignacio; le cuenta

⁷⁶ Alcalá, 2002, p. 48.

⁷⁷ Schurhammer, 1992, t. 1, pp. 414-420.

cómo el domingo de Ramos celebró la misa en la capilla de Nuestra Señora de Loreto. Asimismo Rivadeneira ofrece algunos datos sobre el santuario y los padres de la Compañía enviados en 1554 por San Ignacio:

a instancia del cardenal de Carpi, Rodolfo Pío, protector de aquella santísima casa, para que con sus trabajos y ejemplo se conservase y acrecentase la devoción de aquel santo lugar, y la de los peregrinos que a él venían. Y viendo después que sucedía el fruto que se había esperado, y que cada iba de bien en mejor, acrecentó el Cardenal el número de los nuestros y hase fundado en Loreto un principal colegio, que está confirmado con autoridad de la Sede Apostólica, en cuyo estado y protección está aquella santa casa de Loreto (*Vida de San Ignacio de Loyola*, p. 264).

No es de extrañar por lo tanto que los jesuitas recordasen en sus casas e iglesias a Nuestra Señora de Loreto. Y si en Europa fue importante la obra citada de Turselino, en América destacó el también jesuita P. Francisco Florencia con *La casa peregrina*, en la que contaba la historia de la santa casa y su experiencia personal en la visita a la capilla⁷⁸.

En el colegio de Zacatecas hubo imágenes pintadas y en Tepotzotlán en 1680 el P. Juan Bautista Zappa mandó reproducir a escala la casa original de Italia (la que se conserva actualmente es de 1733)⁷⁹ y hasta el colegio de la Compañía de Manila le dedicó un altar.

El pintor mejicano José de Páez firmó en 1770 un cuadro, hoy en el Museo de América de Madrid, con la casa de Loreto y los ángeles Gabriel, Rafael y Miguel. En una escala de nubes que se eleva hacia el cielo distintos mártires y santos, entre ellos Javier, San José, San Juan Bautista, los evangelistas. En el eje de la pintura la Virgen de Loreto se eleva sobre su casa y por encima de ella su alma, en forma de Virgen de Guadalupe, es recogida por la Trinidad (Fig. 451).

Pueden los jesuitas acompañar igualmente a la Virgen del Carmen, abogada de las ánimas del purgatorio⁸⁰. En la controversia sobre la exis-

⁷⁸ Ver Brading, 2001, pp. 64 y ss.

⁷⁹ Alcalá, 2002, pp. 322-323. Sobre varios cuadros con este tema en Tepotzotlán ver *Pintura novohispana. Museo Nacional del Virreinato*, t. 2, 1994, pp. 120-122.

⁸⁰ En el retablo de las ánimas de la parroquia de la Asunción de Gordoia (Vitoria) está la Virgen del Carmen sobre el purgatorio con San Ignacio y San Francisco Javier. Ver *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*, 1985, t. V.

tencia del purgatorio también la Compañía intervino activamente defendiendo su existencia frente a la negación de las tesis reformistas, y siguiendo una tradición pictórica ya común en otras órdenes religiosas, la Virgen de la Misericordia también acoge a los jesuitas bajo su manto en el sotocoro de la iglesia de San Francisco Javier de Tepotzotlán.

Javier con otros santos

Dentro del conjunto de obras de arte que la Compañía de Jesús genera, Javier perfila su iconografía con el rango de cofundador, por lo cual, además de sus representaciones autónomas, abundan aquellas en las que aparece con San Ignacio y otros compañeros jesuitas. Muy revelador es en este sentido el grabado de F. Heylan en el libro *R. P. Iacobi Granado gaditani e societate Iesu in tertiam partem S. Thomae Aquinatis...* (Granada, Lazcano, 1633). El anagrama IHS que contemplan lleva la significativa inscripción: «In vita et in gloria non sunt separati» (Fig. 452).

Ocupan en esta portada los lugares habituales: Ignacio a la izquierda del espectador y Javier a la derecha, posición que en el interior de los templos se corresponden con el lado del Evangelio y el de la Epístola. Esta disposición jerárquica se mantiene en espacios artísticos tan distintos como son las portadas de libros, los retablos, capillas, cuadros o fachadas. A lo largo de este trabajo se han visto varios ejemplos por lo que ahora selecciono solamente dos a modo de recordatorio, la fachada del antiguo colegio de San Francisco Javier de Querétaro (Fig. 453), y las puertas de un sagrario de la iglesia de Santa María de Achao en Chiloé (Chile) (Fig. 454).

Cuando San Ignacio ocupa el centro de la obra, Javier se coloca a su derecha. Así están en el retablo de la antigua iglesia de la Compañía en Villafranca del Bierzo (León).

Importantes en la consolidación de la estructura en pareja fueron los cuadros de Rubens (Figs. 455 y 456). H. Vlieghe⁸¹ sugiere que fueron pintados en torno a las canonizaciones, apoyando su opinión en el halo y en las inscripciones de los grabados hechos a partir de estos

⁸¹ Ver Vlieghe, 1973, número de catálogo 113 y 114.

retratos por Schelte A. Bolswert (Fig. 457). El tema de la procedencia no se ha dilucidado todavía: pudieron ser encargados para el Gesù de Roma o para la iglesia de la Compañía de Bruselas⁸².

Muchos grabados y cuadros posteriores son secuela de estos, como las estampas de Bailliu (Fig. 458) o Schenk (Fig. 459) y un cuadro de Ulrich Loth en la iglesia de San Miguel de Munich (Fig. 460).

Reiteradas veces se ha mencionado el paralelismo establecido entre San Pablo y San Francisco Javier, tratado con especial insistencia en los sermones, y correspondiente al que relaciona San Pedro con San Ignacio: es decir, la Compañía de Jesús continuadora de la iglesia primitiva. En la puerta de la sacristía de la iglesia jesuita de Goa encontramos un significativo relieve (Fig. 461), con el mensaje bien destacado en las palabras talladas a los pies de los cuatro: *Potestas clavium* (Ignacio-Pedro), *Zelus animarum* (Pablo-Javier).

Este grupo de los apóstoles antiguos y modernos se acomoda equilibradamente en varias fachadas: la de Coimbra (hoy Catedral nueva), en el colegio de los santos Pedro y Pablo de Cracovia o en el colegio Máximo de Alcalá de Henares.

El paralelo entre Pablo y Javier lleva a colocar al segundo, como era habitual con el primero, en los púlpitos. Así remata el tornavoz en la iglesia de San Juan en Sucre (Bolivia), en la de Santiago de Arequipa (Perú) (Fig. 462), o en la iglesia y colegio de la Compañía de Ayacucho (Perú), mientras que en Orihuela del Tremedal (Teruel) aparece en el antepecho con una escena de predicación.

Otros compañeros frecuentes del santo misionero son San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka, San Francisco de Borja y los tres mártires del Japón. Añado a los numerosos comentados en páginas anteriores dos interesantes cuadros, uno de Villalpando en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán y el anónimo de la iglesia de San Carlo, Noto, Sicilia⁸³ (Figs. 463 y 464).

No falta en la Compañía de Jesús la representación de los diez primeros compañeros, motivo del grabado de C. Mallery.

⁸² Vlieghe, 1973, repasa la bibliografía con distintas opiniones, pp. 68-72. Begheyn, 2002, p. 317 cree que fue encargo de la Compañía de Bruselas.

⁸³ Agradezco a Ignacio Miguéliz la información y la fotografía.

LA MUERTE

Señala M^a Cruz de Carlos que en el barroco se dan dos actitudes respecto a la muerte, una más negativa y macabra y otra más positiva y amable⁸⁴. De las dos, la primera ha sido más estudiada mientras que la segunda ha quedado un tanto relegada, a pesar de que en este tipo se pueden incluir bastantes «muertes de santos» barrocas en las que la muerte es culminación y encuentro sin asomo de formas macabras.

Las primeras noticias que llegaron a Europa sobre el fallecimiento de Javier son recreadas literariamente en las hagiografías (Teixeira, Lucena, Turselino, etc.) y enriquecidas con detalles. Hay ciertas vacilaciones en cuanto a las circunstancias históricas, fecha, hora, acompañantes... pero no en reconocer que se trata de una *buena muerte*, que empáticamente ha de conmover el corazón del lector y espectador sirviéndole de ejemplo. Esta bondad se expresa en gestos y en una belleza física que van a ser las primeras señales de santidad⁸⁵.

La *hermosura* en el santo difunto es ya en la edad Media uno de los signos que revelan la *virtus*: los servidores de Dios aparecen como criaturas de una belleza resplandeciente, interpretada como signo de alta perfección. En esto como en otras cuestiones la hagiografía barroca es fiel continuadora de la medieval⁸⁶.

Visualmente los elementos que caracterizan la muerte de Javier frente a otras son de tipo ambiental. Se trata de la frágil choza a la intemperie, la isla y el mar. Colaboran en este reconocimiento el traje de peregrino, la sotana y a veces la presencia de orientales. Otros pormenores como el crucifijo entre las manos, rosario, azucena, lecho de pajas, libro, jarra, vela, ángeles... son comunes a muchas muertes barrocas y algún rasgo tan personal como el puñado de almendras que fue su último alimento es difícil de reconocer y suele confundirse con las piedras del suelo.

⁸⁴ De Carlos, 2007, pp. 349-351.

⁸⁵ La presencia de la tradición medieval se detecta en numerosos aspectos de la literatura hagiográfica pero es quizá en el momento de la muerte y posterior tratamiento del cuerpo santo donde se percibe mejor. Ver en García de la Borbolla, 2002, pp. 87-96.

⁸⁶ Mâle (2001, p. 351) apunta ya que el Concilio de Trento dictó un rigor nuevo, sin poner fin a las prácticas medievales.

Dentro de las variantes iconográficas hay que destacar las fijadas en las obras coetáneas de Giovanni Battista Gaulli para el noviciado de San Andrés del Quirinal (1676)⁸⁷ y de Maratta en el Gesù de Roma (1674-1679)⁸⁸ (Figs. 465 y 466).

Grabados como el de Farjat (Fig. 467), hecho a partir de los cuadros multiplicaron la proyección de un tipo que se repetirá innumerablemente, y que ya se ha comentado en las series grabadas y ciclos pictóricos suficientemente⁸⁹.

La glorificación del santo se anuncia a menudo por la presencia de los ángeles que esperan acoger el alma de Javier, a veces llevan instrumentos musicales. Gaspar Conrado pintó a finales del xvii una de estas versiones conservada en la Pinacoteca de la casa profesa de México (Fig. 468).

Dentro del género de la escultura hay un grupo de «muertes» con la figura en posición yacente, en solitario, y colocado a la vista bajo el altar. Estos yacentes concentran su dramatismo en las manos, ojos y boca, por analogía con los Cristos yacentes. La talla en madera del Museo de la catedral de Santiago de Chile es de trazado sencillo, con el santo de manos cruzadas sobre el pecho, en posición característica; la de Pedro Laboria en la iglesia de San Ignacio de Bogotá (Fig. 469) es más elaborada, con el santo de peregrino, descalzo, mano al pecho y rostro hacia lo alto, en un ambiente que evoca una choza tropical con ramas y hojas; al fondo se percibe una escena de barcos, que sugiere la llegada de los portugueses a la isla de Sanchón, donde acaba la historia terrena de Javier y desde donde se extenderá una historia más amplia, religiosa e iconográfica, de la que las páginas anteriores han esbozado un mínimo recorrido.

⁸⁷ Gaulli trató el mismo tema con parecida disposición en otras obras como en un cuadro de la iglesia de San Agostino de Ascoli Piceno; se conserva también, en el museo Vaticano, el boceto para el cuadro de San Andrés del Quirinal.

⁸⁸ Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, 2006, pp. 132-133 traza la historia de los encargos de los cuadros citados y comenta algunas de sus cualidades formales.

⁸⁹ Otros muchos ejemplos del Fondo Schurhammer en Fernández Gracia, 2006b, pp. 87-94.

CONCLUSIÓN

En los espléndidos análisis que hace Panofsky de la iconografía del Amor o del Tiempo, o los no menos excelentes de Gombrich cuando examina la pintura de Botticelli a la luz de la filosofía neoplatónica e incluso de algunos textos muy concretos de Marsilio Ficino, se demuestra de manera admirable la importancia de las fuentes textuales en la configuración de las imágenes, y su valor para la identificación de las mismas. Demuestran también la necesidad de contextualizar muchos motivos visuales que admiten diferentes sentidos solo discernibles cuando se sitúan en su marco adecuado.

La pintura de los santos, como otros géneros, obedecía en buena parte a una serie de convenciones codificadas y a motivos transmitidos en tradiciones y leyendas. El concilio de Trento plantea algunas preocupaciones en este ámbito, y tratadistas de la pintura (Pacheco) o de la doctrina religiosa (Paleotti, Molanus...) desarrollan numerosas observaciones y directrices... A Molanus, por ejemplo, le preocupa especialmente la precisión y corrección en las representaciones sagradas. Hay que apoyarse para las imágenes, afirma, en una información bien establecida. De la misma manera que la Iglesia venera las vidas de los mártires cuando estas han sido contadas con rigor, la misma piedad ha de tenerse cuando las pinturas las muestran, siendo la primera fuente de información auténtica la Sagrada Escritura.

San Francisco Javier no es un santo remoto evocado en leyendas piadosas con elementos fabulosos: es un santo moderno, cuyo culto empieza muy pronto, y cuya biografía es bien conocida, para cuyos detalles hay incluso testigos de vista. El biógrafo P. Texeira, por ejemplo, lo conoció personalmente. Estas circunstancias imponen a sus representaciones iconográficas un detallismo «realista» de extraordinaria densidad: no procederá en muchas ocasiones identificar un personaje

de los cuadros como «un devoto», «un testigo», «un enfermo», sino como alguien con nombre y apellido, que identifica con precisión la escena o episodio objeto de la mimesis artística. Se trata por tanto de un caso en el que la importancia de las fuentes adquiere el mayor nivel posible, un caso paradigmático en el que las técnicas propuestas por Panofski alcanzan su máxima utilidad, y en el que un estudio iconográfico mejor podía revelar el funcionamiento de estos mecanismos.

Por otra parte el momento histórico ofrece para el caso de San Francisco Javier otros aspectos de especial interés, que he procurado poner de relieve a lo largo del trabajo: el citado impulso tridentino sobre la devoción a los santos y la «campana» de los jesuitas para procurarse santos de la Compañía en un ambiente en el que al parecer corría la idea de la inferioridad en este sentido de la nueva organización religiosa frente a las antiguas que gozaban de un copioso santoral.

Todas estas circunstancias confluyen en tejer lo que he llamado una «red» iconográfica, densa de relaciones y de técnicas, que va de los textos difusores de la vida y milagros del santo a las representaciones artísticas, o viceversa, y de las devociones estrictamente religiosas a los fastos celebrativos.

Me parece que los ejemplos que he ido comentando en las páginas precedentes confirman la imposibilidad apuntada al comienzo de concebir las fuentes y la misma iconografía javeriana como un cuerpo cerrado, ni siquiera en el acopio de los materiales. En efecto, por muchas imágenes que se quieran recopilar es imposible reunir todas las existentes: San Francisco Javier ha sido representado en todo el mundo y en innumerables ocasiones. Solo en el Museo de Arte Colonial de Sucre, antigua ciudad de la Plata, hay media docena de representaciones de la muerte que no cito en mi tesis; el Dr. Emilio Quintanilla me ha señalado, mientras revisaba mi texto, la existencia de la capilla de San Francisco Javier en Olimje, población de Eslovenia oriental, con muy interesantes aportaciones emblemáticas... El mismo fondo Schurhammer acumula muchos ejemplos que no contemplo.

Pero este aspecto no resultaba esencial a mi enfoque del trabajo. Más que esa imposible recopilación exhaustiva me ha interesado tener en cuenta las principales tramas de la red. Así, por ejemplo, ciertas categorías de textos, como los sermones, relaciones de fiestas y repertorios emblemáticos, que pudieran considerarse al principio de la investigación mero material complementario —por la ausencia en ge-

neral de motivos iconográficos concretos o representaciones visuales¹—, se han revelado mucho más significativos en su función definidora de un conjunto de virtudes o actitudes del santo y se han convertido en capítulos destacados de las fuentes textuales y en general de mi investigación, en la que he intentado eludir la marginación habitual de estos elementos en los estudios sobre San Francisco Javier: en la bibliografía que he manejado, por ejemplo, apenas hallo una referencia a un sermón relacionado con Navarra, en un estudio de Fernández Gracia, y un par de artículos sobre las fiestas de canonización, el de González Acosta sobre las celebraciones en Goa y el de Cristina Osswald, mucho más documentado, en la revista *Brotéria* sobre las ceremonias de la canonización de San Ignacio y San Francisco Javier en Portugal, ambos del 2007, cuando lo cierto es que en los sermones y relaciones de fiestas se encuentran interminablemente reiterados con variedad de matices todos los motivos y temas iconográficos javerianos, con una calidad informativa para la iconografía me parece de primer orden: son, a mi juicio, textos imprescindibles para entender lo que llamaba Panofski el «significado iconográfico en un sentido profundo» de las representaciones visuales.

Y no solo para entenderlo: a menudo incluso para percibir un motivo hay que transitar previamente por las fuentes. En muchas ocasiones un elemento visual resulta imperceptible a la atención del espectador a menos que conozca los textos, capaces de activar el ojo y la imagen dándole sentido a esta. Los biógrafos, cuando describen el proceso de enfermedad y muerte de san Francisco Javier destacan su desamparo, sin más alimento que unas pocas almendras. Al contemplar algunos grabados y cuadros de la escena de la muerte, lo más probable es que un espectador ni siquiera identificara estos frutos y simplemente viera unas piedrecillas por el suelo. En el mejor de los casos, si reconociera el fruto, su comprensión no pasaría del estadio pre-iconográfico, según términos de Panofsky. Pero si ese hipotético espectador además de haber leído una vida hubiese escuchado algún sermón percibiría el motivo-almendras no en sentido literal sino simbólico. Las palabras del predicador le habrían guiado hasta el tema de la pobreza ejemplar del santo de la que son símbolo y al contemplar el cuadro sin duda lo recordaría.

¹ Abundantes en las fiestas de beatificación y canonización, pero no conservadas, salvo en la forma de écfrasis de las relaciones.

En suma, tal como señala Gombrich «si se puede hacer corresponder una ilustración con un texto que dé cuenta de sus principales rasgos, puede decirse que el iconógrafo ha demostrado lo que pretendía». Ese ha sido mi objetivo; el lector decidirá si he logrado o no esta pretensión

BIBLIOGRAFÍA

- Actas del I Simposio Internacional de emblemática*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994.
- AGÜERA ROS, J. C., «Nuevas aportaciones a la obra de Matías de Arteaga», *Goya*, julio-diciembre, 1982, pp. 133-137.
- AGUILAR, L. de, *Sermón panegírico que el M. R. Padre Laurencio de Aguilar...*, Granada, Francisco de Ochoa, 1675.
- AGUSTÍN, SAN, *Confesiones*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955.
- ALBERTI, G. A., *Enneade panegirica detta a s. Francesco Saverio dal Padre Gio. Andrea Alberti*, Bologna, Carlo Zenero, 1650.
- ALCALÁ, L. E., ed., *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, Madrid, Ediciones el Viso, 2002.
- ALCIATO, A., *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas, 1549*, ed. R. Zafra, Palma de Mallorca, Olañeta, 2003.
- ALDOVERA Y MONSALVE, G., *Discursos en las fiestas de los santos que la Iglesia celebra sobre los Evangelios que en ellas dice*, t. III, Zaragoza, Juan de Larumbe, 1627.
- ALEJOS MORÁN, A., «Jeroglíficos marianos en el Siglo Cuarto de la conquista de Valencia», en *Literatura emblemática hispánica*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 277-292.
- ALENDAY MIRA, J., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von antike...*, Zwickau, F. Ullman, 1960-1966.
- ALMEIDA, I., «Um pé na terra, outro nas estrelas: a propósito de S. Francisco Xavier nos *Sermoens* de Vieyra», *Brotéria*, 163, 2006, pp. 395-415.
- ALMEIDA, J., *Pregação de fez o P. Jorge D'Almeida da companhia de Jesu na casa de s. Roque na beatificação de s. Francisco Javier en Relaçam das festas que a religiam da Companhia de Iesu fez em a cidade de Lisboa na beatificação do beato P. Francisco de Javier, segundo padroeiro da mesma Companhia & primeiro Apostolo dos reynos de Japão em dezembro de 1620*, Lisboa, João Rodriguez, 1621.

- ALONSO ROMO, E. J., «A «lusitanização» de S. Francisco Xavier», en *São Francisco Xavier. A sua vida e o suo tempo(1506-1552)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006a, pp. 185-192.
- ALONSO ROMO, E. J., «Biografias portuguesas de Xavier», *Brotéria*, Lisboa, 163, 2006b, pp. 339-353.
- ALVARES L., *Sermoens do P. Luis Alvares da Companhia de Jesu*, Lisboa, Miguel Deslandes, 1693.
- ALVIA DE CASTRO, F., *Traducción del compendio italiano de la vida del santo Francisco Javier*, Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1630.
- An abridgement of the life S. Francis Xaverius of the society of Iesus New apostle of India and Japony*, S. Omers, Thomas Geubels, 1667.
- ANDRÉS-GALLEGO, J., «Impacto en América de la expulsión de los jesuitas», en *Claves operativas para la historia de Iberoamérica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1995, pp. 309-369.
- ANDUEZA, P., «La *Vera effigies* de San Francisco Javier: la creación de una imagen postridentina», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 96-119.
- ANGOLA, 1620, *Relação das festas que a residência de Amgolla fez na beatificação do beato padre Francisco de Xavier*, Lisboa, Instituto da Biblioteca Nacional e do livro, 1994.
- AÑOVEROS, X., «Presencia iconográfica de San Francisco Javier en la catedral y museo diocesano de Tuy», *Pórtico*, núm. 4, 1994, pp. 7-10.
- AÑOVEROS, X., «La vida de un santo contada a través de los siglos» en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 50-73.
- ARCELUS IROZ, P., *La devoción a San Francisco Javier en México*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.
- ARELLANO, I., ed., *Sol, Apóstol, Peregrino. San Francisco Javier en su centenario*, ed. I. Arellano, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005.
- ARMOGATHE, J. R., «La fábrica de los santos. Causas españolas y procesos romanos de Urbano VIII a Benedicto XIV (siglos XVII-XVIII)», en *Homenaje a Henri Guerreiro*, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 149-168.
- ARSDEKIN, R., *Theologia tripartita universa*, Dilingae, Joannis Caspari, 1694.
- ARSDEKIN, R., *Treatise of miracles*, Lovanii, Bouveti, 1667.
- ARZUBIALDE, J., et al., *Constituciones de la Compañía de Jesús. Introducción y notas para su lectura*, Bilbao, Mensajero, 1993.
- AUVRAY, Sieur d', *Epitome sur les vies et miracles des bienheureux Pères SS. Ignace de Loyola & François Xavier premiers fondateurs de la Compagnie de Iesus. Fait en faveur de leur canonisation à Rome le 12 Mars 1622*, Rouen, David Ferrand, 1622.
- AUVRAY, Sieur d', *L'ordre admirable de la devotte procesion faite à Roüen par le commandement du Roy en faveur de la canonisation des SS. Ignace de Loyola*

- & François Xavier premiers fondateurs de la Compagnie de Iesus, Rouen, David Ferrand, 1622.
- AZANZA, J. y J. L. MOLINS, *Exequias reales del regimiento pamplonés en la edad moderna*, Pamplona, Ayuntamiento de Pamplona, 2005.
- AZANZA, J. y R., ZAFRA, eds., *Emblemata aurea*, Madrid, Akal, 2000.
- AZCONA, J. M., *Bibliografía de San Francisco Javier*, Pamplona, Editorial Gómez, 1952.
- BAILEY, G. A., «La contribución de los jesuitas a la pintura italiana y su influjo en Europa, 1540-1773», en *Ignacio y el arte de los jesuitas*, ed. G. Sale, Bilbao, Mensajero, 2003, pp. 125-168.
- BALZA, F., *Sermón que predicó el doctor Francisco Balza, canónigo penitenciario de la Santa Iglesia de Sevilla, el domingo infraoctava de la pascua del nacimiento de nuestro Señor Jesucristo fin del año de 1619 en la solemne festividad que la casa profesa de la Compañía de Jesús celebró a la beatificación del bienaventurado y glorioso padre Francisco Javier*, Sevilla, Juan Serrano de Vargas y Ureña, 1620.
- BAÑOS DE VELASCO, J., *Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales*, Madrid, Mateo de Espinosa, 1670.
- BARCIA Y ZAMBRANA, J., *Oración evangélica del gloriosísimo apóstol del Oriente San Francisco Javier en la fiesta que celebró la Real Congregación del Reino de Navarra en su día tres de diciembre de 1688 en el religiosísimo y real convento de la Santísima Trinidad de Madrid*, Madrid, Juan García Infanzón, 1689.
- BARDI, G., *El peregrino moribundo o devoción practicable para alcanzar una Santa muerte por la intercesión de San Francisco Javier*, Valencia, en la imprenta de la Viuda de Benito Macé, 1682.
- BARGELLINI, C., «Misión de San Francisco Javier. Baja California, México», en *Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica*, Madrid, Ediciones el Viso, 2002, pp. 383-389.
- BARRADAS, M., *Relaçam de algumas couzas notaveis de N. Santo Padre Francisco Xavier tiradas dos processos autenticos, que por ordem da Santidade do Papa Paulo quinto se tirarão nesta cidade de Cochim e na de Mallaca, nas fortalezas de Coulão e Manar e nas costas da Pescaria e Travancor*, ed. en G. Schurhammer, *Varia*, t. I, Roma-Lisboa, Institutum Historicum Societatis Iesu-Centro de Estudios Históricos Ultramarinos, 1965, pp. 431-465.
- BARTOLI, D., *Della vita e dell'Istituto di S. Ignatio fondatore della Compagnia di Giesu libri cinque*, Roma, Stamparia d'Ignatio de Lazari, 1659.
- BARTOLI, D., *Les miracles de S. François Xavier*, Lyon, Horace Molin, 1701.
- BEGHEYN, P., «The cult of saint Francis Xavier in the Dutch Republic», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LXXI, 142, 2002, pp. 303-332.
- BÉGRAND, P., «La hagiografía en las relaciones de milagros publicadas en el Siglo XVII», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. M. Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 276-289.

- BÉNÉZIT, E., *Dictionnaire critique et documentaires des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999.
- BERLANGA, C., *El apóstol de las Indias y nuevas gentes San Francisco Javier, de la Compañía de Jesús. Epítome de sus apostólicos hechos*, Valencia, Real convento de Nuestra Señora del Remedio, 1698.
- BERNAT, A. y J. T. CULL, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999.
- BORJA, J. de, *Empresas morales*, [1680] ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1981.
- BOSCH DE CENTELLAS Y CARDONA, B., *El triunfo de los santos con un brevísimo compendio de sus vidas para todos los días del año. Ilustrado con meditaciones y avisos espirituales que conducen a conseguir la perfección cristiana y nos enseñan a vivir según la ley evangélica*, Madrid, por Antonio Zafra, 1694.
- BOUHOURS, D., *La vie de S. François Xavier, Apôtre des Indes et du Japon*, Avignon, Chez Seguin Aîné, 1828.
- BOVIO, C., *Ignatius insignium epigrammatum et elogiorum centuriis expressus*, Romae, Ignatii de Lazeris, 1655.
- BRADING, D., «La patria criolla y la Compañía de Jesús», *Artes de México*, núm. 58, 2001, pp. 59-71.
- BRAGA, 1622, *Relaçam das festas que o collegio de Sam Paulo da Companhia de Iesus da cidade de Braga fez na canonizaçam...*, en *Relações das sumptuosas festas com que a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a Canonizaçao de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier*, Lisboa, s.e., 1622.
- BRAGANZA, 1622, *Relaçam das festas que o collegio da Companhia de Iesus da cidade de Bragança fez na canonizaçam...*, en *Relacoes das sumptuosas festas conque a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a Canonizaçao de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier*, Lisboa, s.e., 1622.
- BRANDI, K., *Charles V*, Paris, Payot, 1939.
- Breve noticia de la milagrosa imagen de San Francisco Javier que se venera en el Colegio de San Ildefonso sacada de la vida del padre José Vidal de la Compañía de Jesús*, México, Luis Abadiano, 1849.
- Breve relación de las ceremonias hechas en la canonización de los santos Isidoro Labrador, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Teresa de Jesús y Felipe Neri*, Valencia, Crisóstomo Gárriz, 1622.
- Breve relación de las ceremonias hechas en la canonización de los SS. Isidro Labrador, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Teresa de Jesús y Felipe Neri*, Málaga, Juan René, 1622.
- Breve relación de las fiestas que se hicieron en la ciudad de Toledo a las canonizaciones de San Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús, y S. Francisco Javier, apóstol de la India, a 23 de julio del año de 1622 en la casa profesa de la Compañía de Jesús de la dicha imperial ciudad de Toledo*, Toledo, Diego Rodríguez, 1622.

- Brevissimo compendio da vida e excellencias de S. Francisco de Javier da Companhia...*, Évora, Officina da Universidade, 1709.
- BRIZ MARTÍNEZ, J., *Sermón que predicó el doctor don Juan Briz Martínez, abad del Real Monasterio de S. Juan de la Peña y diputado del Reino de Aragón*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1620.
- Bula de canonización de S. Francisco Javier*, en Peralta Calderón, M., *El apóstol de las Indias y Nuevas Gentes San Francisco Javier de la Compañía de Jesús. Epítome de sus apostólicos hechos virtudes, enseñanzas, y prodigios antiguos y nuevos*, Pamplona, Gaspar Martínez, 1665. Ed. facsímil de Pamplona, Sancho el Fuerte Publicaciones, 2001.
- CAMPA, F., *Emblemata Hispanica*, Durham, Duke U. P., 1990.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F., «La fiesta barroca, fiesta de los sentidos», en *La fiesta del Corpus Christi*, coord. G. Fernández Juárez y F. Martínez Gil, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 91-122.
- CARAYON, A., *Bibliographie historique de la Compagnie de Jésus*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- CARCELÉN, X., «San Francisco asido a la cola de un caballo», en *Filipinas puerta de Oriente, de Legazpi a Malaspina*, dir. A. Morales, Madrid, SEACEX, 2003a, pp. 254-255.
- CARCELÉN, X., «San Francisco Javier convierte a la fe a muchos pueblos de África y Oriente», en *Filipinas puerta de Oriente, de Legazpi a Malaspina*, dir. A. Morales, Madrid, SEACEX, 2003b, pp. 251-252.
- CARCELÉN, X., «San Francisco Javier, sin conocer su lengua, convierte a diferentes naciones», en *Filipinas puerta de Oriente, de Legazpi a Malaspina*, dir. A. Morales, Madrid, SEACEX, 2003c, pp. 253-254.
- CARDEYRA, L., *Sermoens do P. D. Luís Cardeyra da Companhia de Jesu ... dedicados ao Apostolo do Oriente S. Francisco Javier*, Évora, Universidade, 1687.
- CARLOS, M. C. de, «Cuerpos gloriosos. La muerte de los santos y las reliquias en la pintura española del siglo XVII», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, t. II, ed. I. Arellano y M. Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 349-373.
- CARLOS, M. C. de, «Imagen y hagiografía», en *Homenaje a Henri Guerreiro*, ed. M. Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 236-341.
- Carta de cómo el Conde de Monterrey desembarcó en Civita Vieja y el recibimiento que se le hizo en Roma hallándose en la canonización de S. Isidro, S. Ignacio, S. Francisco Javier, Santa Teresa y S. Felipe Neri, pónense también las libreas que los caballeros españoles sacaron este día*, Granada, Bernardo Heylan, 1622.
- Cartas que los padres y hermanos de la Compañía de Jesús que andan en los reinos de Japón escribieron a los de la misma Compañía desde el año de mil y quinientos y cuarenta y nueve hasta el de mil y quinientos y setenta y uno...*, Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1575.

- CASTELNAU, Ch., «Le spectacle de la mission: les fêtes de la canonisation d'Ignace de Loyola et de François Xavier au Brésil en 1622», en *Struggle for synthesis. A obra de arte total nos séculos XVII e XVIII*, Lisboa, JPPAR, 1999, II, pp. 429-440.
- CASTILLO Y ARTIGA, D., *Panegírico que al blasón más ilustre de Navarra, glorioso timbre de España, nuevo apóstol del Oriente, San Francisco Javier...*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1646.
- CASTNER, G., *Relatio Sepulturae Magno Irientis Apostolo S. Francisco Xaverio erectae in Insula Sanciano anno saeculari MDCC*. Ms. Biblioteca Nacional de Lisboa, Res. 349V.
- Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*, t. V, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1982.
- Catálogo Monumental de Navarra*, dir. M. C. García Gaínza, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1980-1997.
- CHONÉ, P., *Emblèmes et pensée symbolique en Lorraine (1525-1633)*, Paris, Klincksieck, 1991.
- COIMBRA, 1622, *Relaçam das festas que fez o collegio da Companhia de Jesus da cidade de Coímbra...*, en *Relacoes das sumptuosas festas conque a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a Canonizaçao de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier*, Lisboa, s. e., 1622.
- COLIN, F., *Labor evangélica, ministerios apostólicos de los obreros de la Compañía de Jesús: fundación y progresos de su provincia en las Islas Filipinas*, Madrid, Fernández de Buendía, 1663.
- Compendio della vita di S. Francesco Saverio*, Roma, Puccinelli, 1793.
- Constituciones de la Compañía de Jesús. Introducción y notas para su lectura*, ed. J. Arzubialde et al., Bilbao, Mensajero, 1993.
- Constituciones de la congregación del glorioso San Francisco Javier y señor San Ignacio de Loyola*, Madrid, Julián Paredes, 1687.
- CONTI, N., *Mitología*, trad. R. M. Iglesias y M. C. Álvarez, Murcia, Universidad de Murcia, 1988.
- Copia de una carta que un ciudadano de Aquila escribió a un padre de la Compañía de Jesús de la provincia de Nápoles*. Publicada junto a los *Gloriosos triunfos do grande apostolo do Oriente*, Lisboa, Henrique Oliveira Valente, 1658.
- Copia de unas cartas de los padres de la Compañía de Jesús fechas en Roma a 21 de marzo escritas a los padres de Castilla en que se da cuenta de lo sucedido en las canonizaciones de los cinco santos Isidro, Ignacio, Francisco, Teresa y Filipo... con dos insignes milagros que sucedieron en el mismo tiempo de su canonización a intercesión de los dos gloriosos santos San Ignacio y San Francisco Javier*, Sevilla, Matías Clavijo, 1622.
- CÓRDOBA Y RONQUILLO, L., *Sermón predicado en el colegio de la Compañía de Jesús de Málaga en la octava de las solemnísimas fiestas que hizo a la canonización de sus gloriosos santos S. Ignacio y S. Francisco Javier*, Málaga, Juan René, 1622.

- CÓRDOBA, J. R. de, *Catena proonima versionum... in IIII Libros regum. Tomus primus...*, Lugduni, Philippi Borde, 1652.
- COVARRUBIAS, S. de, *Emblemas morales*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1978.
- COVARRUBIAS, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- CROISSET, J., *La devoción al Sagrado Corazón de Jesús ... / la escribió en francés el R.P. Juan de Croiser, de la Compañía de Jesús y la ha traducido en castellano y aumentado el P. Pedro de Peñalosa, de la misma Compañía de Jesús*, Pamplona, en la Oficina de la Viuda de Alfonso Burguete, 1737.
- CRUZ DE AMENÁBAR, I., *La muerte transfiguración de la vida*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1998.
- CUADRIELLO, J., «Los jeroglíficos de la Nueva España», en *Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994, pp. 84-113.
- CUADRIELLO, J., «Xavier indiano o los indios sin apóstol», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 200-233.
- CUADROS Y VALPUESTA, D. de, *Palaestra biblica sive Enchiridion neotericum pro sacris codicibus...*, Madrid, Haeredes Antonii a Regibus, 1725.
- DA GAMA, S., *Sermoens em varias celebridades*, Lisboa, Antonio Pedrozo Galvão, 1713. T. VI.
- DA GAMA, S., *Sermoens em varias celebridades*, Lisboa, Valentim da Costa Deslandes, 1708. T. II.
- DA SYLVA, M., *Sylva Concionatoria*, t. I, Lisboa, Miguel Deslandes, 1698.
- DALY, P. M. y G. R. DIMLER, ed., *The Jesuit series*, Toronto, University of Toronto Press, 1997-2007.
- DANIÉLOU, J., *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.
- DÁVILA FERNÁNDEZ, M. P., *Los sermones y el arte*, Valladolid, Universidad Secretariado de publicaciones, 1980.
- DELEHAYE, H., *Cinq leçons sur la méthode hagiographique*, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1934.
- DELLA TORRE, S. y R. Schofield, *Pellegrino tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano*, Como, Nodo Libri, 1994.
- DELUMEAU, J., *Rassurer et protéger*, Paris, Fayard, 1989.
- DÍAZ BUSTAMANTE, J. M., «Onerata resurgit: notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera», *Helmántica*, 31, núm. 94, 1980, pp. 27-88.
- Diccionario de historia eclesiástica de España*, dir. Q. Aldea Vaquero, Madrid, Instituto Enrique Flórez, 1972-1975.
- Diccionario de mística*, dir. L. Borriello, E. Caruana, M. R. Del Genio, N. Suffi, Madrid, San Pablo, 2002.

- Diccionario histórico de la Compañía de Jesús*, dir. Ch. O'Neill y J. M. Domínguez, Madrid, Institutum Historicum y Universidad Pontificia de Comillas, 2001.
- DIDIER, H., *Francisco Xavier. Pioneiro da inculturação*, São Paulo, Paulinas, 1997.
- DIDIER, H., *Petite vie de saint François Xavier*, Paris, Desclée de Brouwer, 1992.
- Die Jesuiten in Bayern*, Weissenhorn, Anton H. Konrad Verlag, 1991.
- Die Jesuiten in Ingolstadt*, Ingolstadt, Courier Druckhaus, 1992.
- DÍEZ BORQUE, J. M., «Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco español», en *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1986, pp. 11-40.
- DÍEZ MACHO, A., «Fundamentación bíblica de la devoción al Corazón de Jesús», en *Cristología en la perspectiva del Corazón de Jesús*, ed. R. Vekemans, Bogotá, Instituto Internacional del Corazón de Jesús, 1982, pp. 181-281.
- DIMLER, G. R., «*The Imago primi saeculi*: jesuit emblems and the secular tradition», *Thought*, vol. 56, núm. 223, 1981, pp. 433-448.
- DIMLER, G. R., «The jesuit emblem in the 18th century: a taxonomical inquiry», en *Florilegio de estudios de emblemática*, ed. S. López Poza, El Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 283-289.
- Divi patris Ignatii charitas igneis emblematis adumbrata... Divi patris Franciscii Xaverii constantia emblematis expressa a poetis...* Ms. biblioteca Real de Bruselas, signatura 20308.
- Divus Francisci Xaverii Societatis Iesu Indiae & Japoniae Apostoli Philosophiae Patroni. Vita Obitus et Miracula*, Oniponti, Jac. Christoph Wagner, 1691.
- Divus Franciscus Xaverius, S. J. Magni Consilii et Auxilii Angelus*, Viennae, Wolffangi Schwendimann, 1725. Traducción española de D. Suárez de Figueroa, Sevilla, Pedro José Díaz, 1733.
- Documenta Indica III*, en *Monumenta Historica Societatis Jesu*, ed. J. Wicki, Roma, Institutum Historicum, 1954, v. 74.
- DOMINICI, B., de, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Bologna, Arnaldo Forni editori, 1979. Ed. facsímil de Napoli, Ricciardo, 1742.
- DOS REYS, A., *Sermao da canonização do grande Apostolo do Oriente S. Francisco Xavier*, Lisboa, Valentim da Costa Deslandes, 1709.
- DOS REYS, M., *Sermoens do padre Manoel Dos Reis... terceira parte em que se contem Sermoes de diversos sanctos, de nacimentos de príncipes & exequias*, Evora, Universidade, 1724.
- DURANGO, V., *Sermón predicado en la primera fiesta de la canonización de San Ignacio de Loyola y de San Francisco Javier*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1622.
- EGIDO, A., «Cartel de un certamen poético de los jesuitas en la ciudad de Tarazona (1622)», *Archivo de filología aragonesa*, 34-35, 1984, pp. 103-120.
- EGIDO, A., «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», *Ephialte*, 2, 1990, pp. 144-158.

- ENGELGRAVE, H., *Lucis Evangelicae sub velum sacrorum emblematur reconditae pars tertia hoc est Caeleste Pantheon sive Caelum novum in festa et gesta Sanctorum totius anni morali doctrina, ac profana historia varie illustratum*, Coloniae Agripinae, Ioannem Busaeum, 1659.
- Entre el infierno y la gloria. Restauración de dos lienzos monumentales. Templo de Carabuco, La Paz, Dirección General de conservación y restauración, 2003.
- Epítome de la vida, virtudes y milagros de s. Francisco Javier de la Compañía de Jesús... con el modo de hacer su novena, sacado de la Vida que compuso el P. Francisco García de la misma Compañía, Calatayud, por Joaquín Esteban, 1758.
- ESPINOSA LOMELÍN, M., *Sermón que predicó el B. D. Martín de Espinosa Lomelín en el hospital del S. San Lázaro ...*, México, Juan Ruíz, 1668.
- ESTRADA, J., *Glorias del ocaso del Sol de Oriente. Oración panegírica en la solemne festividad de dedicación de nuevo retablo e imagen del glorioso apóstol de la India*, Sevilla, Florencio José de Blas y Quesada, 1749.
- ÉVORA, 1622, *Relaçam das festas que fez o collegio e universidade do Espirito Sancto da Companhia de Iesus da cidade de Evora na canonizaçam...*, en *Relacoes das sumptuosas festas conque a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a Canonizaçao de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier*, Lisboa, s.e., 1622.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M. y S. Carandini, *L'Effimero Barocco*, Roma, Bulzoni Editore, 1977.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M. y M. L. Madonna, eds., *Barocco romano e barocco italiano*, Roma, Gangemi, 1985.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M., «La escena de la gloria: el triunfo del Barroco en el mundo del teatro de los jesuitas», en *Ignacio y el arte de los jesuitas*, ed. G. Sale, Bilbao, Mensajero, 2003, pp. 207-222.
- FAGIOLO DELL'ARCO, M., *La festa a Roma: dal Rinascimento al 1870*, Torino, U. Allemandi, 1997.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Un grabado de San Francisco Javier anterior a su canonización», *Diario de Navarra*, 4-12-1984.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Iconografía de San Francisco Javier», en *El arte en Navarra*, Pamplona, Diario de Navarra, 1995.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Estampa, Contrarreforma y Carmelo teresiano*, Pamplona, Sedena, 2004a.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra: arte y devoción durante los siglos del Barroco: mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, EUNSA, 2004b.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier en la memoria colectiva de Navarra*, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, Biblioteca Javeriana, 2004c.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «Religioso camarín y aula de milagros. La santa capilla del castillo de Javier entre los siglos XVII y XIX», en *Sol, Apóstol*,

- Peregrino. San Francisco Javier en su centenario*, ed. I. Arellano, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 287-323.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., «*Wundervita de San Francisco Javier*», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006a, pp. 396-397.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *El fondo iconográfico del P. Schurhammer*, Pamplona, Cátedra de patrimonio y arte navarro. Universidad de Navarra, 2006b.
- FERNÁNDEZ GRACIA, R., *San Francisco Javier patrono de Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006c.
- FERNÁNDEZ QUIJANO, J., *Sermón predicado en la solemnísima fiesta que se hizo en el colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá, a las canonizaciones de S. Ignacio de Loyola su fundador y patriarca y S. Francisco Javier apóstol de la India y Reinos Orientales*, Alcalá, Herederos de Juan Gracián, 1623.
- FERRARI, O. y G. SCAVIZZI, *Luca Giordano, nuove ricerche e inediti*, Napoli, Electa Napoli, 2003.
- Fiesta de las canonizaciones del esclarecido Patriarca San Ignacio de Loyola ... y del glorioso San Francisco Javier y de la beatificación del bienaventurado S. Luis Gonzaga...*, s.l. s.n.
- FLORENCIA, E., *La estrella de el norte de México aparecida al rayar el día de la luz evangélica en este nuevo-mundo, en la cumbre del cerro de Tepeyac, orilla del mar Tetzucano, a un natural recién convertido...*, México, María de Benavides, 1688.
- FLORENCIA, J. de, *Marial que contiene varios sermones de todas las fiestas de Nuestra Señora*, Alcalá, Juan de Orduña, 1625.
- FLORES, J. J., «*Admirabile mysterium tuum hominibus declarasti: La Trinidad, comunidad de amor, belleza celebrada*», en *La Trinidad en el arte. Lenguajes simbólicos del misterio*, Salamanca, Ediciones Secretariado Trinitario, 2004, pp. 199-233.
- FORTÚN, L. J., «*Realidad política e ideal religioso en la vida de San Francisco Javier*», en *Sol, Apóstol, Peregrino. San Francisco Javier en su Centenario*, ed. I. Arellano, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 69-91.
- FORTÚN, L. J., «*Una lámpara sobre el candelero*», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 20-49.
- FRANCISCO JAVIER, San, *Cartas y escritos de San Francisco Javier*, ed. F. Zubillaga, Madrid, BAC, 1996.
- FREIRE, F., *Sermón en la célebre fiesta que el colegio de San Hermenegildo de la Compañía de Jesús desta ciudad de Sevilla: juntamente con la nobilísima nación navarra hicieron a la canonización de los gloriosísimos santos San Ignacio de Loyola fundador ínclito desta sagrada religión y San Francisco Javier, apóstol dignísimo de la India Oriental, y dedicación del precioso altar que la dicha Nación ofrecía a su santo*, Sevilla, Matías Clavijo, 1622.

- FUMAROLI, M., «Réflexion sur quelques frontispices gravés d'ouvrages de rhétorique et d'éloquence (1594-1641)», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, 1976, pp. 19-34.
- Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica, ed. L. E. Alcalá, Madrid, Ediciones el Viso, 2002.
- GALERA ANDREU, P., «La palmera, árbol victoriae. Reflexiones sobre un tema emblemático», *Goya*, 187-188, 1985, pp. 63-67.
- GÁLLEGO, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991.
- GÁMEZ, A. P., «Las misiones: centros de evangelización», en *Ad maiorem Dei gloriam*, coord. A. Ortiz Islas, México, Universidad Iberoamericana, 2003, pp. 211-253.
- GARCÍA ARRANZ, J. J., *Ortinología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.
- GARCÍA DE LA BORBOLLA, A., *La praesentia y la virtus: la imagen y la función del santo a partir de la hagiografía castellano-leonesa del siglo XIII*, Burgos, Abadía de Silos, 2002.
- GARCÍA GAÍNZA, M^a. C., «San Francisco Javier», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 292-293.
- GARCÍA GARCÍA, B., «Bibliografía», en *La Fiesta cortesana en la época de los Austrias*, coord. M. L. Lobato y B. García García, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003, pp. 293-377.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, F., *San Francisco Javier en el arte de España y Japón*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1998.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, F., *San Francisco Javier en el arte de España y Oriente*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2005.
- GARCÍA MAHÍQUES, R., *Empresas sacras de Núñez de Cepeda*, Madrid, Tuero, 1988.
- GARCÍA VALDÉS, C., «La conquista espiritual del Japón, comedia jesuítica javeriana, y la perspectiva paulina de la evangelización», en *San Francisco Javier entre dos continentes*, eds. I. Arellano, A. González Acosta y A. Herrera, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 35-57.
- GARCÍA, F., *Vida y milagros de San Francisco Javier de la Compañía de Jesús, apóstol de las Indias*, Madrid, Juan García Infanzón, 1685.
- GERMÁN DE PAMPLONA, Rvdo. P., *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, CSIC, 1970.
- GERONA, 1622, *Relación de las fiestas que hizo el Colegio de la Compañía de Jesús de Girona en la canonización de su patriarca*, Barcelona, Sebastián y Jaime Matevad, 1623.

- GIL, E., ed., *El sistema educativo de la Compañía de Jesús, la «Ratio Studiorum»*, Madrid, UPCO, 1992.
- GISBERT, T., «San Francisco Xavier en América a través del Arte», en *Sol, Apóstol, Peregrino. San Francisco Javier en su Centenario*, ed. I. Arellano, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 327-345.
- Gloriosos triunfos do grande apostolo do Oriente*, Lisboa, Henrique Oliveira Valente, 1658.
- GOA, *Traça da pompa triunfal com que os padres da Companhia de Iesu celebrão em Goa a canonização de Santo Ignacio de Loyola, seu fundador, e Patriarca, e de San Francisco Xavier, apostolo deste oriente, no anno de 24*, en Schurhammer, G., *Vária*, I, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1965, pp. 493-495 y facsímil de la *Traça*.
- GOMBRICH, E. H., *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza, 1983.
- GÓMEZ DE LIAÑO, I., *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, Siruela, 2001.
- GONZAGA, L., *Serman da Canonização de San Francisco Xavier no ultimo dia de sua Novena*, Lisboa, Miguel Manescales, 1706.
- GONZÁLEZ DÁVILA, G., *Pláticas sobre las Reglas de la Compañía de Jesús*, ed. C. M^a Abad, Barcelona, Juan Flors, 1964.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., «Consideraciones iconográficas: los *Hieroglyphica* y el grabado alegórico-político del siglo XVII», en *Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria, Ephialte, 1990a, pp. 338-348.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Método iconográfico*, Vitoria, Ephialte, 1990b.
- GONZÁLEZ, P., *Sermón panegírico del glorioso apóstol de las Indias San Francisco Javier que en su iglesia parroquial del Nuevo Baztán...*, Madrid, Juan de Ariztia, 1725.
- GONZÁLEZ, R., *Sacro Monte Parnaso de las Musas católicas de los reinos de España, que unidas pretenden coronar su frente...*, Valencia, Francisco Mestre, 1687.
- GRANADA, Fray L. de, *De la retórica eclesiástica o de la manera de predicar*, en *Obras de Fray Luis de Granada*, t. 3, Madrid, Atlas, 1945.
- GRANADO, D., *R. P. Iacobi Granado gaditani e societate Iesu in tertiam partem S. Thomae Aquitanis comentarii*, Granatae, Antonii René de Lazcano, 1633.
- GRUMSEL, G., *Mechlinia illustrata luce miraculorum S. Francisci Xaverii orbis utriusque solis ac thaumaturgi*, Malinas, Gisberti Lintsii, 1666.
- GUTIÉRREZ PASTOR, I., «La serie de la *Vida de San Francisco Javier* del Colegio Imperial de Madrid (1692) y otras pinturas de Paolo de Matteis en España», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, 16, 2004, pp. 97-101.
- GUZMÁN, L., *Historia de las misiones de la Compañía de Jesús en la India oriental, en la China y Japón desde 1540 hasta 1600, [1601]*, Bilbao, El mensajero del Corazón de Jesús, 1891.

- HAMON, A., *Histoire de la dévotion au Sacré-Coeur*, Paris, Beauchesne, 1923, 1924, 1928, 1931, 1934.
- HAMY, A., *Essai sur l'iconographie de la Compagnie de Jésus*, Paris, Rapilly, 1875.
- HENKEL, A. y A., Schöne, *Emblemata*, Stuttgart, Metzler, 1996.
- HEREDIA MORENO, M. C., M. de Orbe Sivatte y A. de Orbe Sivatte, *Arte hispanoamericano en Navarra. Plata, pintura y escultura*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1992.
- HERRERO GARCÍA, M., *Sermonario clásico*, Madrid / Buenos Aires, Escelicer, 1942.
- HERRERO LLORENTE, M., *Diccionario de frases latinas*, Madrid, Gredos, 1985.
- HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1996.
- HERRERO SALGADO, F., *La oratoria sagrada en los siglos XVI y XVII. III. La predicción en la Compañía de Jesús*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001.
- HOLLSTEIN, F., *German engravings, etchings, and woodcuts*, t. XVI, Amsterdam, Can Gendt & Co, 1975.
- HOROZCO, J., *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
- HOUDRY, V., R. P. Vincentii Houdry... *Bibliotheca concionatoria*, Venetiis, Typographia Balleoniana, 1776.
- IGNACIO DE LOYOLA, San, *Ejercicios espirituales*, ed. J. Sagüés y F. J. Cortabarría, Bilbao, Mensajero, 2005.
- Imago Primi Sæculi Societatis Iesu*, Antuerpiae, Ex officina Plantiniana, 1640.
- Indulgencias y gracias concedidas por n. muy grande s. padre Gregorio XV a las coronas, rosarios, imágenes, cruces, y medallas benditas a instancia de los procuradores de la canonización de los santos Isidro, Ignacio, Francisco Javier, Teresa de Jesús y Felipe Neri, hecha a los doce de marzo de 1622*. Genova, Jusepe Pavoni, 1623.
- INFANTES, V., «¿Qué es una relación?», en *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)* ed. M. C. García de Enterría, París-Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne-Servicios de publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996a, pp. 203-216.
- INFANTES, V., «La presencia de una ausencia. La emblemática sin emblemas», en *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*, A Coruña, Universidade da Coruña, Servicio de Publicaciones, 1996b, pp. 93-109.
- Inventaire du fonds français. Graveurs du XVIII^e siècle*, t. I, por Roger Armand Weigert, Paris, Bibliothèque Nationale, 1939.
- ISIDORO, San, *Etimologías*, Madrid, BAC, 1951.
- ITURRIAGA ELORZA, J., «Hechos prodigiosos atribuidos a San Francisco Javier en unos grabados del siglo XVII», *Príncipe de Viana*, 203, 1994, pp. 467-511.

- JEDIN, H., *El concilio de Trento en su última etapa*, Barcelona, Editorial Herder, 1965.
- JOVER, M., «Despedida de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, p. 370.
- JUÁÑIZ ECHALAR DE MURUZÁBAL, J., *Illustrissimi domini D. Ioanis Ioanniz... Philosophia: continens Dialecticam, Phisicam, Animasticam et Metaphisicam*, Lugduni, Phil. Borde, L. Arnaud, Cl. Rigaud, 1654.
- JUÁÑEZ, G., *Vida iconológica del apóstol de las Indias San Francisco Javier* [1798], ed. M^a G. Torres, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, Biblioteca Javeriana, 2004.
- Juegos de Ingenio y Agudeza. La pintura emblemática de la Nueva España*, México, Museo Nacional de Arte, 1994.
- KATZEW, I., *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, México, Conaculta-Turner, 2004.
- KINKEAD, D., «Vida de San Ignacio de Loyola por Valdés Leal», en *Pintura en el virreinato del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1989, pp. 283-301.
- KLANICZAY, G., «Miracoli di punizione e maleficia», en *Miracoli. Dai segni alla storia*, ed. S. Boesch Gajano y M. Modica, Roma, Viella, 2000, pp. 109-135.
- KÖNIG-NORDHOFF, U., *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin, Mann Verlag, 1982.
- La devotion de dix vendredis a l'honneur de S. François Xavier, de la Compagnie de Jesus apôtre des Indes. Dedié à S A S Madame l'Electrice de Bavière*, Bruxelles, E. Henry Fricx, 1699.
- LA FLÈCHE, 1622, *Le triomphe des saints Ignace de Loyola, fondateur de la Compagnie de Jesus et François Xavier, apostre des Indes*, La Flèche, chez L. Herbert, 1622.
- La Trinidad en el arte. Lenguajes simbólicos del misterio*. Salamanca, Ediciones Secretariado Trinitario, 2004.
- LAFUENTE FERRARI, E., *Retratos de San Francisco Javier*, s. l., Edición de las Obras Misionales Pontificias, 1954.
- LAPIDE, C. a, *Commentarii... R. P. Cornelii a Lapide*, Paris, Ludovicum Vives, 1878.
- LATOURDUPIN, S. F. R., *Sermones panegíricos*, t. III, Madrid, Viuda de Ibarra, 1796,
- Le massime di S. Ignazio fondatore della Compagnia di Gesù co' sentimenti di S. Francesco Saverio*, Firenze, s. e., 1698.
- LEDDA, G., «Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra», en *Literatura emblemática hispánica*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996, pp. 111-128.

- LEDDA, G., *Contributo allo studio della letteratura emblematica in Spagna, 1549-1613*, Pisa, Giardini, 1970.
- LEÓN, M. de, *Fiestas de Madrid celebradas a [...] de Junio de 1622 años en la canonización de San Isidro, S. Ignacio, S. Francisco Javier, S. Felipe Neri Clérigo presbítero Florentino y Santa Teresa de Jesús*, sin datos. [1622].
- LEONARDO DE ARGENSOLA, B., *Histoire de la conquête des Isles Moluques par les espagnols, par les portugais & par les hollandois*, Amsterdam, Jaques Desbordes, 1706.
- LEONE, M., «La conversión en la hagiografía española: el cuerpo de San Ignacio de Loyola», en *Homenaje a Henri Guerreiro. La hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro*, ed. M. Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2005, pp. 759-772.
- Les deuotions y allegresses spirituelles faictes à Tulle dans le College de la Compagnie de Iesus en la celebrité de la canonization des bien heureux peres saint Ignace y François Xavier*, Tulle, F. Aluitre, 1622.
- LEUSCHNER, E., «The Papal Printing Privilege», *Print Quarterly*, XV, 4, 1998, pp. 359-370.
- LIMA, 1622, *Relación de las fiestas que hizo la Compañía de Jesús en Lima a la nueva de la canonización de los santos Ignacio de Loyola, su fundador, y Francisco Javier, y beatificación del B. Luis Gonzaga de la misma compañía*, Lima, s. e., [1622].
- LIMOGES, 1622, *Solemnité de la canonization de S. Ignace de Loiola... et de S. F. Xavier*, Limoges, Antoine Barbou, 1622.
- LISBOA, 1621, *Relaçam das festas que a religiam da Companhia de Iesus fez em a cidade de Lisboa na beatificaçam do beato P. Francisco de Xavier*, Lisboa, Joao Rodriguez, 1621.
- LISBOA, 1622, *Relaçam das festas que a Companhia de Jesus da cidade de Lisboa fez na canonizaçã.... en Relacoes das sumptuosas festas conque a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a Canonizaçao de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier*, Lisboa, s.e., 1622.
- Literatura emblemática hispánica*, ed. S. López Poza, A Coruña, Universidade da Coruña, 1996.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *El retablo barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991.
- LOBATO, M. L. y B. GARCÍA, coord., *La fiesta cortesana en la época de los Austrias*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2003.
- LONGHI, R., «L'inizio dell'abbozzo autonomo», *Paragone*, mayo, 1966, pp. 25-29.
- LÓPEZ DE HARO, D., *Sermón de los santos padres y maestros S. Ignacio de Loyola, fundador de la Compañía de Jesús y S. Francisco Javier uno de sus diez primeros hijos y compañeros en la fundación de la Compañía de Jesús*, Cuenca, Domingo de la Iglesia, 1622.

- LÓPEZ POZA, S. y N. PENA SUEIRO, eds., *La fiesta: Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña, 13-15 de julio de 1998)*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999.
- LÓPEZ, D., *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, Valencia, Francisco Mestre, 1684.
- LÓPEZ, F., *Sermones predicados por el padre Francisco López de la Compañía de Jesús*, Madrid, Andrés García de la Iglesia, 1678.
- LOREA, A. de, *David pecador, empresas morales, político cristianas*, Madrid, Francisco Sanz, 1674.
- LOYOLA, ver San Ignacio de Loyola.
- LOZANO NAVARRO, J. J., *La Compañía de Jesús en el estado de los Duques de Arco, el colegio de Marchena (siglos XVI-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, 2002.
- LOZANO, F., *Única contribución a Javier. El magnífico, singular retablo, en que colocó su milagrosa peregrina imagen la piedad ostentosa de los dos señores intendentes en este Reino de Galicia...*, Santiago, Andrés Frayz, 1754.
- LUCENA, J., *Historia de la vida del P. Francisco Javier y de lo que en la India Oriental hicieron los demás religiosos de la Compañía de Jesús*, Sevilla, Francisco de Lyra, 1619. Trad. del P. Alonso de Sandoval.
- LYMA, M. de, *Relaçam de hum prodigioso milagre que o glorioso S. Francisco Xavier... obrou na cidade de Napoles no anno de 1634*, Goa, Colegio de Rachol, 1636.
- MADEIRA, 1622, *Relaçam das festas que se fizeram na ilha da Madeira, en Relacoes das sumptuosas festas conque a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a Canonizaçao de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier*, Lisboa, s.e., 1622.
- MADRID, 1619, *Relación de las fiestas que se han hecho en esta Villa y Corte de Madrid, en la beatificación de San Francisco Javier*, sin datos.
- MÁLAGA, 1622, *Breve relación de las ceremonias hechas en la canonización de los SS. Isidro Labrador, Ignacio de Loyola, Francisco Javier, Teresa de Jesús y Felipe Neri*, Málaga, Juan René, 1622.
- MALDONADO, Á., *Oración Evangélica del glorioso San Francisco Javier apóstol de las Indias. Predicada en el colegio de la Compañía de Jesús de la ciudad de Antequera, Valle de Oaxaca*, s. e., 1711.
- MÂLE, E., *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2001.
- MARAVALL, J. A., *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 1980.
- MARAVALL, J. A., «La literatura de emblemas en el contexto de la sociedad barroca», en *Teatro y literatura en la sociedad barroca*, Barcelona, Crítica, 1990, pp. 92-118.
- MARCHENA, 1622, *Relación breve de las fiestas que hizo la Compañía de Jesús en la villa de Marchena en la canonización de su glorioso padre y fundador San Ignacio de Loyola y del apóstol de Cristo San Fracisco Javier*, en Lozano

- Navarro, J. J., *La Compañía de Jesús en el estado de los Duques de Arco, el colegio de Marchena (siglos XVI-XVIII)*, Granada, Universidad de Granada, 2002.
- MARQUES SALGUEIRO, D., *Relaçam das festas que a religiam da Companhia de Iesu fez em a Cidade de Lisboa, na Beatificaçam do Beato P. Francisco de Xavier, Segundo Padroeiro da mesma Companhia & Primeiro Apostolo dos Reynos de Japão em Dezembro de 1620*, Lisboa, João Rodriguez, 1621.
- MARQUES, J. F., «A Evangelização da Índia no Epistolário de Alfonso de Albuquerque e S. Francisco Xavier. Cotejo e problemas», en *Congresso internacional de História Missionação Portuguesa e encontro de culturas*, Braga, Universidade Católica Portuguesa, 1993, v. II, pp. 217-259.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «Beatificación y canonización de San Ignacio de Loyola. Elementos artísticos de la fiesta», en *Ignacio de Loyola, Magister Artium en París 1528-1535*, San Sebastián, Sociedad Guipuzcoana de Ediciones y Publicaciones, 1991, pp. 461-473.
- MARTÍNEZ BURGOS, P., *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990.
- MARTÍNEZ DE LA PARRA, J., *Sermón panegírico a las virtudes y milagros del glorioso apóstol de la India nuevo taumaturgo del Oriente San Francisco Javier...*, México, viuda de Bernardo Calderón, 1690.
- MATTOS, F., *Sermam que pregou...*, Lisboa, Antonio Pedrozo Galram, 1698.
- MAUQUOY-HENDRICKX, M., *Les estampes des Wierix. Conservees au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert 1^o*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert 1^o, 1978.
- MEBOLD, L., *Catálogo de pintura colonial en Chile. Obras en Monasterios de religiosas de antigua fundación*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1987.
- MEIRA MARQUES, A., «Iconografia de s. Francisco Xavier em São Roque», *Brotéria*, 163, 2006, pp. 417-430.
- MÉXICO, 1622, *Relación de las fiestas que se hicieron en esta ciudad de México en la canonización del glorioso San Ignacio y San Francisco Javier, en 26 de noviembre de 1622*, en Schurhammer, G., *Varia*, I, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1965, pp. 516-547.
- MENDEZ PINTO, F., *Peregrinacão de Fernam Mendez Pinto e por elle escrita: que consta de muitas e muito estranhas cousas que vio y ouvio no reyno da China no de tartaria no de Pegú no de Martavão & em outros muitos reynos & senhores das partes Orientaes de que nestas nossas do Occidente ha muyto pouca ou neuva noticia*, Lisboa, Antonio Craesbeek de Mello 1678.
- MENDO, A., *Príncipe perfecto y ministros ajustados, documentos políticos y morales*, Leon de Francia, Boisset y George Remeva, 1662.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, J., «El santo en el teatro jesuítico del Siglo de Oro», en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, t. II, ed. I. Arellano y M. Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 327-348.

- MERLO JUÁREZ, E., y J. A. Quintana Fernández, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Secretaría de Cultura de Puebla, 2000.
- Mexico. *Splendors of Thirty Centuries*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1990.
- MIGNE, J. P., *Patrologiae cursus completus... Series latina in qua prodeunt Patres, Doctores scriptoresque Ecclesiae latinae a Tertulliano ad Innocentium III, Parisii, Apud Garnier Fratres*, 1841-1969.
- MÍNGUEZ, V., «Reflexiones sobre emblemática festiva: jeroglíficos valencianos por la beatificación de Tomás de Villavueva en 1619», en *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, 1990, pp. 332-337.
- MOLINS MUGUETA, J. L., «San Fermín y San Francisco Javier, patronos del Reino de Navarra», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, p. 332.
- MONFORTE Y HERRERA, F., *Relación de las Fiestas que ha hecho el Colegio Imperial de la Compañía de Jesús de Madrid en la canonización de San Ignacio de Loyola y San Francisco Javier*, Madrid, Luis Sánchez, 1622.
- Monumenta Xaveriana*, t. I, vol. 16 de *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Madrid, Augustini Avrial, 1899-1900.
- Monumenta Xaveriana*, t. II, vol. 43 de *Monumenta Historica Societatis Iesu*, Madrid, Gabriel López del Horno, 1912.
- MORAES, L., *Festas da beatificação. Pregaçam que fez o padre Luis de Moraes, em Relaçam das festas que a religiam da Companhia de Iesu fez em a cidade de Lisboa na beatificação do beato P. Francisco de javier, segundo padroeiro da mesma Companhia & primeiro Apostolo dos reynos de Japão em dezembro de 1620*, Lisboa, João Rodriguez, 1621, fol. 62-79.
- MORALES SOLCHAGA, E., «Iconografía de San Francisco Javier en la portada del libro barroco», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 254-283.
- MORALES Y MARÍN, J. L., «Francisco Bayeu y la casa ducal de Villahermosa», en *Archivo Español de Arte*, 197-200, 1977, pp. 383-396.
- MORÁN, M. y J. PORTÚS, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1997.
- MORENO CUADRO, F., «En torno a la iconografía del Sagrado Corazón de Jesús», *Traza y Baza*, 7, 1978, pp. 117-119.
- MORIM, A., *Sermoens do padre Antonio de Morim da Companhia de Jesus*. Tomo II. Dos santos, Lisboa, Officina Real Deslandense, 1710.
- MOURA SOBRAL, L., «Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas Portugueses», en *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII*, Porto, Universidade do Porto, 2004, vol. 2, pp. 385-415.
- MURILLO VELARDE, P., *Historia de la Provincia de Filipinas de la Compañía de Jesús*, Manila, Nicolás de la Cruz Bagay, 1749.

- NÁJERA, M. de, *Sermón de S. Francisco Javier, apóstol de las Indias*, Alcalá, Antonio Vázquez, 1642.
- NARVÁEZ J. de, *Sermón que en la celebridad de la translación del cuerpo del glorioso apóstol de la India S. Francisco Javier en la parroquia de la Santa Veracruz de esta ciudad...*, México, viuda de Francisco Rodríguez Lupercio, 1694.
- NATOLI, F., *Delle gratie e miracoli operati dall'apostolo dell'Indie S. Francesco Saverio in Podami terra di Calabria*, Génova, Benedetto Guasco, 1654.
- NAVARRO, J. G., *La Pintura en El Ecuador del siglo XVI al XIX*, Quito, Dinediciones, 1991, pp. 65-59.
- NIEREMBERG, J. E., *Ideas de virtud en algunos claros varones de la Compañía de Jesús*, Madrid, María de Quinoñes, 1643.
- NIEREMBERG, J. E., *Varones ilustres de la Compañía de Jesús*, Bilbao, Mensajeros del Corazón de Jesús, 1887.
- NÚÑEZ BELTRÁN, M. A., *La oratoria sagrada de la época del barroco. Doctrina cultural y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla- Fundación Focus-Abengoa, 2000.
- NÚÑEZ DE CEPEDA, F., *Idea de el buen pastor copiada por los santos doctores representada en empresas sacras*. Ver García Mahiques.
- NÚÑEZ NAVARRO, F., *Sermón a las canonizaciones de San Ignacio de Loyola patriarca de la Compañía de Jesús y de su súbdito e hijo San Francisco Javier apóstol de el Oriente*, Sevilla, Gabriel Ramos Bejarano, 1622.
- OJEDA, P., *Información eclesiástica en defensa de la Limpia Concepción de la Madre de Dios*, Sevilla, Alonso Rodríguez Gamarra, 1616.
- OPORTO, 1622, *Relaçam das festas que se fizeram no collegio da Companhia de Iesus da cidade do Porto...*, en *Relacoes das sumptuosas festas conque a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a Canonizaçao de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier*, Lisboa, s.e., 1622.
- ORLANDINI, N., *Historiae Societatis Iesu pars prima sive Ignatius*, Antuerpiae, Martini Nutii, 1620.
- OROZCO, J. de, *Emblemas morales*, Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
- ORTÍ, J. B., *Fiestas centenarias con que la insigne, noble, leal y coronada ciudad de valencia celebró en el día 9 de octubre de 1738 la quinta centuria de su christiana conquista*, Valencia, Antonio Bordazar, 1740.
- ORTÍ, M. A., *Siglo cuarto de la conquista de Valencia*, Valencia, Juan Bautista Marçal, 1640.
- ORTIZ ISLAS, A., coord., *Ad maiorem Dei gloriam. La Compañía de Jesús promotora del arte*, México, Universidad Iberoamericana, 2003.
- ORTIZ, L., *El príncipe del mar San Francisco Xavier de la Compañía de Jesús*, ed. I. Arellano, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, Biblioteca Javeriana, 2004.
- OSSWALD, M. C., «The iconography and cult of Francis Xavier, 1552-1640», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LXXI, 142, 2002, pp. 259-277.

- OSSWALD, M. C., «Goa and jesuit cult and iconography before 1622», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LXXIV, 147, 2005, pp. 155-175.
- OSSWALD, M. C., «Cultos e iconografías jesuíticas en Goa durante los siglos XVI y XVII: el culto e iconografía de San Francisco Javier», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006a, pp. 234-253.
- OSSWALD, M. C., «Iconografia das cerimónias de canonização de Inácio de Loyola e de Francisco Xavier em Portugal», *Brotéria*, 163, 2006b, pp. 325-338.
- OSSWALD, M. C., «Culto e iconografía de San Francisco Javier en Portugal en los siglos XVI y XVII», en *San Francisco Javier entre dos continentes*, eds. I. Arellano, A. González Acosta y A. Herrera, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 151-176.
- OSSWALD, M. C., «Aspectos de devoción e iconografía del túmulo de San Francisco Javier en Goa», en prensa.
- PACHECO, F., *El arte de la pintura*, ed. B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PALAU Y DULCET, A., *Manual del librero hispano-americano*, Barcelona, Palau, 1977.
- PALEOTTI, G., *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Milano, Libreria Editrice Vaticana, 2002.
- PALLU, M., *Sermons du pere Pallu, de la Compagnie de Jesus*, Paris, Cez Durand, 1754.
- PALOMO, F., «Corregir letras para unir espíritus. Los jesuitas y las cartas edificantes en el Portugal del siglo XVI», *Cuadernos de Historia Moderna*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 2005, IV, pp. 57-81.
- PANOFSKY, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.
- PANOFSKY, E., *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983.
- PAPA, G., *Le cause di canonizzazione nel primo periodo della Congregazione dei riti (1588-1634)*, Roma, Urbaniana University Press, 2001.
- PAPI, G., «Sull'attività di Antonio Circignani, pittore caravaggesco», *Paragone*, Mayo, 1990, pp. 95-114.
- PEDRAZA, F., «Las bodas entre el Alma y el Amor divino: texto, espectáculo y propaganda», en *La fiesta del Corpus Christi*, coord. G. Fernández Juárez y F. Martínez Gil, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, pp. 235-251.
- PEDRAZA, P., *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1982.
- PERALTA CALDERÓN, M., *El apóstol de las Indias y Nuevas Gentes San Francisco Javier de la Compañía de Jesús. Epítome de sus apostólicos hechos virtudes, enseñanzas, y prodigios antiguos y nuevos*, Pamplona, Gaspar Martínez, 1665. Ed. facsímil de Pamplona, Sancho el Fuerte Publicaciones, 2001.

- PEREYRA, P., *Sermoens varios a diversos assumptos & solemnidades*, t. I, Lisboa, Officina Real Deslandesiana, 1715.
- PÉREZ DE MOYA, J., *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes*, ed. C. Baranda, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.
- PÉREZ DE MOYA, J., *Filosofía secreta*, ed. C. Baranda, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.
- PFEIFFER, H., «La iconografía», en *Ignacio y el arte de los jesuitas*, ed. G. Sale, Bilbao, Mensajero, 2003, pp. 169-206.
- PICINELLI, F., *Los cuerpos celestes*, Zamora (Mich.), El colegio de Michoacán, 1997.
- PICINELLI, F., *Los cuatro elementos*, Zamora (Mich.), El colegio de Michoacán, 1999.
- PINEDA, J. de, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. J. Meseguer Fernández, Madrid, BAC, 1963.
- Pintura en el virreinato del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1989.
- Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*, México, Asociación de amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1994.
- PIZAÑO DE PALACIOS, A., *Sermón que predicó [...] en la fiesta de la beatificación del glorioso y bienaventurado P. Francisco Javier apóstol del Oriente...*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1620.
- PLINIO, C., *Historia natural*, Madrid, Visor Libros, Universidad Nacional de México, 1999.
- POITIERS, 1622, *Solennité de la canonization de Sainct Ignace de Loyola... et de S. François Xavier*, Poitiers, Anthoine Mesnier, 1622.
- PORRAS, M., *Anatomía galénico moderna [...] dedicada al apóstol de las Indias San Francisco Javier*, Madrid, en la imprenta de Música por Bernardo Peralta, 1716.
- PORTALEGRE, 1622, *Relaçam das festas que se fizeram na cidade de Portalegre na canonizaçam de Sancto Ignacio de Loyola e de Sam Francisco Xavier*, en *Relacoes das sumptuosas festas conque a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a Canonizaçao de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier*, Lisboa, s. e., 1622.
- PORTEMAN, K., *Emblematic Exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuits College (630-1685)*, Bruselas, Brepols, 1996.
- PORTUGAL, M. de, *Relación de un prodigioso milagro que el apóstol de Oriente San Francisco Javier hizo con una religiosa del Convento de Nuestra Señora de la Purificación de la villa de Muymenta en Portugal a los diez de Marzo del año de 1637*, Coimbra, Diego Gómez Loureyro, 1637.
- PORTÚS PÉREZ, J. y J. VEGA, *La estampa religiosa en la España del Antiguo régimen*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1998.
- POUSSIN, N., *Cartas y consideraciones en torno al arte*, ed. A. Blunt, trad. L. Vázquez, Madrid, Visor, 1995.

- PAZ, M., *Imágenes del Barroco (estudios de emblemática)*, Madrid, Siruela, 1989.
- Prodigioso milagre de S. Francisco Javier. Saude restituída a Alexandre Philipuccio da Companhia de Jesu*, Lisboa, Henrique Valente de Oliveira, 1659.
- PUEBLA, 1622, *Relación breve de las fiestas que el Colegio de la Compañía de Jesús de la insigne ciudad de los Ángeles ha hecho en la canonización de San Ignacio, su patriarca y fundador, y de San Francisco Javier, apóstol del oriente y del beato Luis Gonzaga*, en G., Schurhammer, *Varia*, I, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1965, pp. 549-559.
- QUIRÓS, P., *Sermones varios. Predicados por el padre Pedro de Quiros de la Compañía de Jesús en el Reino del Perú*, Madrid, José Fernández de Buendía, 1678.
- RAMÍREZ, D., *Relación de un prodigioso milagro que San Francisco Javier apóstol de la India ha hecho en la ciudad de Nápoles este año de 1634*, Madrid, Imprenta del Reino, 1634.
- RECONDO, J. M., *Francés de Xavier*, Pamplona, Príncipe de Viana, 1970.
- RECONDO, J. M., *San Francisco Javier*, Madrid, BAC, 1988.
- Recopilación de las cartas que fueron enviadas de las Indias e islas del serenísimo rey de Portugal a los hermanos de la Compañía de Jesús del colegio de Coimbra. Agora de nuevo corregidas y añadidas en esta impresión a costa de Alejo de Cardenas*, Córdoba, 1557.
- REDONDO, A., «Un nuevo modelo de santidad en la España contrarreformista: el caso del jesuita Francisco Javier» en *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro*, t. II, ed. I. Arellano y M. Vitse, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 303-326.
- Relaçam das festas que a religiam da Companhia de Iesu fez em a cidade de Lisboa na beatificaçam do beato P. Francisco de Javier, segundo padroeiro da mesma Companhia & primeiro Apostolo dos reynos de Japão em dezembro de 1620*, Lisboa, João Rodriguez, 1621.
- Relaçam dos milagres prodigiosos que obrou em nossos dias o apostolo da India S. Francisco de Javier em Potami terra de Calabria*, Coimbra, Thome Carvalho, 1662.
- Relación de la fiesta que hizo la Compañía de Jesús en Lima, a la nueva de la beatificación del Beato Padre Francisco Javier*, s. l., s. a.
- Relación de la prodigiosa conversión de un luterano que obró Dios por medio del sagrado brazo de San Francisco Javier que se venera en el Templo de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Roma. Sacose de la que se imprimió en Roma a 19 de Noviembre de 1744*, s. l., s. a.
- Relación de las fiestas que hizo la Compañía de Jesús en Lisboa a la nueva canonización de los santos Ignacio de Loyola su fundador y Francisco Xavier y beatificación del B. Luis Gonzaga de la misma Compañía*, s. l., s. a.
- Relación de las fiestas que se han hecho en esta Villa y Corte de Madrid en la beatificación de San Francisco Javier apóstol de la India y segundo Patriarca de la Compañía de Jesús después de su primer fundador y cabeza San Ignacio de Loyola*, s. l., s. a.

- Relación de un nuevo milagro obrado por intercesión del glorioso apóstol de las Indias San Francisco Xavier en 2 de Septiembre de 1662. En Palermo de Sicilia aprobado por el Ilustrísimo Arzobispo de dicha ciudad*, Bruselas, 1663.
- Relación de un prodigioso milagro de San Francisco Javier en Nápoles*, ed. M. G. Torres Olleta, Pliegos volanderos del GRISO núm. 4, Pamplona, 2003. Ver Ramírez.
- Relación de una curación milagrosa sucedida en Sicilia el día 7 de enero de 1762 por intercesión de San Francisco Javier de la Compañía de Jesús apóstol de las Indias*, Barcelona, s. e., 1762.
- Relación sencilla y fiel de las fiestas que el rey don Felipe IV nuestro señor hizo al patronato de sus reinos [...] que dio a la gloriosa virgen Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Juan González, 1627.
- Relación venida de Italia y traducida al castellano, de un prodigioso milagro que en la ciudad de Velletri ha obrado el apóstol de las Indias San Francisco Xavier*, s. l., s. a.
- Relación verdadera de las solemnnes fiestas que se han celebrado en la Ciudad de Roma a 18 de marzo en las canonizaciones de los santos Isidro, San Ignacio, San Francisco Javier, Santa Teresa de Jesús y San Felipe Neri y de la entrada del conde de Monterrey en dicha ciudad*, Barcelona, Esteban Liberos, 1622.
- REMÓN, A., *Discursos elógicos y apologéticos empresas y divisas sobre las triunfantes vida y muerte del glorioso patriarca san Pedro Nolasco*, Madrid, Viuda de Luis Sánchez, 1627.
- Retablos de la comunidad de Madrid*, textos de A. R. Gutiérrez de Ceballos et al., Madrid, Comunidad de Madrid, 1995.
- RIBEIRO, J., *Sermão do Apostolo do Oriente S. Francisco Xavier*, Coimbra, Joseph Ferreyra, 1686.
- RICCI, M., *De Christiana expeditione apud Sinas suscepta ab Societate Jesu*, Augustae Vindelicorum, C. Mangium, 1615.
- RINCÓN GARCÍA, W., «Presencias exóticas en la iconografía de los santos españoles», en *El arte foráneo en España*, coord. M. Cabañas Bravo, Madrid, CSIC, 2005, pp. 417-427.
- RIPA, C., *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, 2 vols.
- RIQUER, M. de, «Don Martín de Agullana y el torneo poético de Gerona de 1622», en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Gredos, 1983, pp. 553-564.
- RIVADENEIRA, P., *Flos sanctorum o libro de las vidas de los santos*, Madrid, Imprenta Real, 1675.
- RIVADENEIRA, P., *Illustrium scriptorum religionis Societatis Iesu catalogus*, Antuerpiae, Officina Plantiniana, 1608.
- RIVADENEIRA, P., *Tractatus de ratione quam in gubernando tenebat Ignatius*, en *Fontes Narrativi de S. Ignatio de Loyola et de Societatis Iesu Initii*, en *Monumenta Historica Societatis Iesu*, vol. 85, Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1960, pp. 606-634.

- RIVADENEIRA, P., *Vida de San Ignacio de Loyola*, Barcelona, Biblioteca Clásica Española, 1888.
- ROCHA ROQUE, M. I., «S. Francisco Xavier e os paravãs», en *São Francisco Xavier. A sua vida e o Seu Tempo (1506.1552)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p. 94.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., «La imagen del mundo. Emblemática y contrarreforma», en *Florilegio de estudios de emblemática*, El Ferrol, Sociedad de estudios Valle Inclán, 2004, pp. 65-77.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F., *Emblemas: lectura de la imagen simbólica*, Madrid, Alianza, 1995.
- RODRÍGUEZ DE MONFORTE, P., *Descripción de las honras que se hicieron a la católica majestad de don Felipe IV, rey de las Españas*, Madrid, Francisco Nieto, 1666.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «Las Imágenes de la historia evangélica del P. Jerónimo Nadal en el marco del jesuitismo y la Contrarreforma», *Tiara y Baza*, 5, 1974, pp. 77-95.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., estudio e introducción a Nadal, J., *Imágenes de la historia evangélica*, Barcelona, El Albir, 1975.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «La literatura ascética y la retórica cristiana reflejados en el arte de la Edad Moderna: el tema de la soledad de la Virgen en la plástica española», en *Lecturas de Historia del Arte Ephialte*, Vitoria, Ayuntamiento de Vitoria-Universidad del País Vasco, 1990, núm. II, pp. 80-90.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa», en *Retablos de la comunidad de Madrid*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1995, pp.13-27.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, A., «La imagen de San Francisco Javier en el arte europeo», en *San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 120-153.
- RODRÍGUEZ SOUQUET, C., *San Francisco Javier y la salvación de los infieles: análisis teológico de su predicación misional*, Roma, Pontificia Universitas Gregoriana, Facultas Theologiae, 1993.
- ROJAS, J. de, *Representaciones de la verdad vestida, místicas, morales y alegóricas, sobre las siete Moradas de Santa Teresa de Jesús*, Madrid, Antonio González de Reyes, 1679.
- ROLLE, T., «Die Marianischen Kongregationen», en *Die Jesuiten in Bayern. 1549-1773*, Weissenhorn, Anton H. Konrad Verlag, 1991, pp. 143-146.
- ROMAGUERA, J., *Atheneo de grandeza sobre eminencias cultas*, Barcelona, Joan Jolis, 1681.
- RUBENS, P. P. y J. B. BARBÉ, *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes*, edición facsímil, estudio de A. M. Navas Gutiérrez, Granada, Universidad de Granada, 1993.

- RUIZ DE MONTROYA, D., *P. Didaci Ruiz de Montoya... Commentaria ac disputationes in primam partem sancti Thomae De Trinitate*, Lugduni, Ludovici Prost, 1625.
- RUIZ GOMAR, R., «San Francisco Javier en la pintura de Nueva España. Primera aproximación», en *La devoción a San Francisco Javier en México*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006, pp. 257-285.
- RUIZ GOMAR, R., «San Francisco Javier en la pintura de Nueva España», en *San Francisco Javier entre dos continentes*, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 217-237.
- RUIZ, F., *Relación de las fiestas que hizo el colegio de la Compañía de Jesús de Girona en la canonización de su patriarca S. Ignacio y del apóstol de la India S. Francisco Javier y beatificación del Angélico Luís Gonzaga*, Barcelona, Sebastián y Jaime Matevad, 1623.
- SA, M. de, *Sermões varios. Prêgados na India a diversos assumptos y offerecidos no primeyro Sermaõ*, Lisboa, Antonio Pedrozo Galvão, 1710.
- SAAVEDRA FAJARDO, D., *Empresas políticas*, ed. S. López Poza, Madrid, Cátedra, 1999.
- SAAVEDRA FAJARDO, D., *Idea principis christiano-politici centum symbolis expressa*, Amstelodami, Ioh. Ianssonium Iuniorem, 1659.
- Sacra atque hilaria mussipontana ob relatos a Gregorio XV...*, Pont-à-Mousson, Sébastien Cramoisy, 1623. Ver Wapy.
- SÁENZ DE TEJADA, J. M., *Vida y obras principales de Santa Margarita M^a de Alacoque*, Madrid, Cor Jesu, 1977.
- SAGRAMENA, A., *Sermón que predicó el maestro fray Antonio de Sagramena de la orden de Nuestra Señora del Carmen en el colegio de la Compañía de Jesús de Ávila en la beatificación de S. Francisco Javier*, Madrid, Diego Flamenco, 1620.
- SALE, G., ed., *Ignacio y el arte*, Bilbao, Mensajero, 2003.
- SALVIUCCI INSOLERA, L., *L'Imago primi saeculi (1640) E il significato dell'immagine allegorica nella Compagnia di Gesù. Genesi e fortuna del libro*, Roma, Editrice Pontificia Università Gregoriana, 2004.
- San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006.
- SANCHES MARTINS, F., «Culto e Devoções das Igrejas dos Jesuítas em Portugal», en *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII*, vol. I, Porto, Instituto de cultura portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto-Centro inter-universitário da Espiritualidade da Universidade do Porto, 2004, pp. 89-117.
- SÁNCHEZ LORA, J. L., *El diseño de la santidad: la desfiguración de San Juan de la Cruz*, Huelva, Universidad de Huelva, 2004.
- São Francisco de Xavier. Apóstolo das Índias*, Lisboa, Bertrand, 1963.
- São Francisco Xavier. A Sua Vida e o Seu Tempo (1506-1552)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006.

- SARAIVA, J., «El milagro y su relación con la santidad», en *El milagro en las causas de canonización*, Barcelona, SCIRE, 2004, pp. 11-35.
- SCHÖLLER, B., «Eine wiederentdeckte «Wundervita» des hl. Franz Xaver», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, LXII, 1993, pp. 313-321.
- SCHREINER, J., «Breve historia de la exégesis veterotestamentaria», en *Introducción a los métodos de la exégesis bíblica*, dir. J. Scheiner, Barcelona, Herder, 1974, pp. 11-31.
- SCHURHAMMER, G., «Nuevas fuentes para la vida de San Francisco Javier», *Príncipe de Viana*, 26, 1947, pp. 174-182.
- SCHURHAMMER, G., *Xaveriana*, ed. L. Szilas, Roma, Institutum Historicum S. J., 1964.
- SCHURHAMMER, G., *Varia*, I, Roma-Lisboa, Institutum Historicum Societatis Iesu-Centro de Estudios Históricos Ultramarinos, 1965.
- SCHURHAMMER, G., *Francisco Javier. Su vida y su tiempo*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Compañía de Jesús, Arzobispado de Pamplona, 1992.
- SCHURHAMMER, G., Archivo *on line* del «Fondo Schurhammer», <<http://www.javier2006.com/es/schurhammer>>
- SCHWARTZ, A., «Deckenfresko: Mission der Jesuiten in Europa», en *Die Jesuiten in Bayern. 1549-1773*, Weissenhorn, Anton H. Konrad Verlag, 1991, pp. 85-86.
- SEBASTIÁN, S., *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza, 1981.
- SEÑERI, P., *Sacros panegíricos*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1758.
- SEREBRYSKI, A., *Franciscus Xaverius indiarum apostolus munifica manu Adalberti Serebriski Segismundinae [...]XIV singularis artificii imaginibus praecipua vitae sancti gesta repraesentantibus illustratus*, Poznan, Wojciech Regulus, 1649.
- SERRÃO, V., «A série seiscentista da Vida de São Francisco Xavier do antigo Colégio do Espírito Santo em Évora: a iconografia xaveriana à luz de uma singular narração policénica», *Oriente*, diciembre 2005, pp. 100-120.
- SERRÃO, V., *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*, Lisboa, Quetzal editores-Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, 2006.
- Sol, Apóstol, Peregrino. San Francisco Javier en su centenario*, ed. I. Arellano, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005.
- Solennité de la canonization de saint Ignace de Loyola fondateur de la Compagnie de Iesus y de S. François Xavier*, Poitiers, A. Mesnier, 1622.
- SOLÓRZANO PEREIRA, J., *Emblemata centum regio politica*, Matriti, in Typographia Domin. Garciae Morras, 1653.
- SOMMERVOGEL, C., ed. lit., *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Louvain, Éditions de la Bibliothèque S. J., 1960.
- SOTO, H. de, *Emblemas moralizadas*, ed. facsímil de C. Bravo Villasante, Madrid, FUE, 1983.
- STRADA, F., *Saggio delle feste che si apparecchiano nel Collegio Romano in honore di Santi Ignatio e Francesco*, Roma, 1622.

- STRATTON, S., *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1989.
- SUÁREZ, F., *Defensa de la fe católica y apostólica contra los errores del anglicanismo*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971.
- TACCHI VENTURI, P., *La canonizzazione dei santi Ignazio di Loiola e Francesco Saverio*, Roma, Grafia S. A. I., 1922.
- TAVARES, A., *Sermam que pregovo*, Lisboa, Geraldo da Vinha, 1622.
- TEIXEIRA, M., *Vida del Bienaventurado padre Francisco Javier*, en *Monumenta Xaveriana*, t. II, Madrid, Gabriel López del Horno, 1912.
- TELLECHEA, J. I., «Ignacio de Loyola, reformador», en *Ignacio de Loyola en la gran crisis del siglo XVI*, Bilbao, Mensajero, 1993, pp. 239-254.
- TELLECHEA, J. I., *Los sueños de Francisco de Javier*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2006.
- TERCEIRA, 1622, *Relaçam das festas que fez o collegio da cidade d'Angra da Ilha Terceira*, en *Relacoes das sumptuosas festas conque a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a Canonizaçao de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier*, Lisboa, s.e., 1622.
- The Jesuit series*, ed. P. M. Daly y G. R. Dimler, Toronto, University of Toronto Press, 1997-2007.
- TOLEDO, 1622, *Breve relación de las fiestas que se hicieron en la ciudad de Toledo a las canonizaciones de San Ignacio de Loyola fundador de la Compañía de Jesús y S. Francisco Javier apóstol de la India a 23 de Julio del año de 1622 en la casa profesa de la Compañía de Jesús de la dicha imperial ciudad de Toledo*, Toledo, Diego Rodríguez, 1622.
- TOLEDO, A., *Sermón predicado en las fiestas que el insigne colegio de Santa Catharina de la Compañía de Jesús de Córdoba hizo en la canonización de los gloriosísimos santos San Ignacio de Loyola, su padre y San Francisco Javier*, Córdoba, Salvador de Cea Tesa, 1622.
- TORRE F. de la, *El peregrino Atlante S. Francisco Xavier apóstol del oriente. Epítome histórico y panegírico de su vida y prodigios*, Lisboa, Domingo Carneyro, 1674.
- TORRES OLLETA, M. G., *Relación de un prodigioso milagro de San Francisco Javier en Nápoles*, Pliegos volanderos del GRISO núm. 4, Pamplona, 2003. Ver Ramírez.
- TORRES OLLETA, M. G., *Vita thesibus et Vita iconibus. Dos certámenes sobre San Francisco Javier*, Kassel, Reichenberger, 2005a.
- TORRES OLLETA, M. G., *Milagros y prodigios de San Francisco Javier*, Pamplona, Fundación Diario de Navarra, 2005b.
- TORRES OLLETA, M. G., «Redes hagiográficas xaverianas: textos, devoções e representações», *Brotéria*, 163, 2006, pp. 447-458.
- TORRES OLLETA, M. G., «Vidas ilustradas de San Francisco Javier», en *San Francisco Javier entre dos continentes*, ed. I. Arellano, A. González Acosta y A. Herrera, Madrid, Iberoamericana, 2007, pp. 239-257.

- Traça da pompa triunfal com que os padres da Companhia de Iesu celebrão em Goa a Canonização de sancto Ignacio de Loyola seu fundador e patriarcha e de S. Francisco Xavier Apostolo deste Oriente no anno de 1624*, Colegio S. Pablo, 1624, en G., Schurhammer, *Varia*, I Roma, Institutum Historicum Societatis Iesu, 1965, pp. 497-511.
- TRAUTSON, J., *Método de la Novena y Decena de San Francisco Javier*, Sevilla, Pedro José Díaz, 1733.
- TRIGAUT, N., *Vita Gasparis Barzaei Belgae E. Societate Iesu. B. Xaverii In India Socii*, Antuerpiae, Ioach. Trognaesii, 1600.
- Triunfo com que o colegio de S. Antam da commpanhia de Iesu da cidade de Lisboa celebrou a beatificação do santo padre Francisco Javier da mesma Companhia*, s. l., s. a.
- TRUJILLO, P., *Milagrosa y divina paciencia de S. Francisco Javier apóstol del Oriente*, Cádiz, Pedro Gómez de Requena, 1739.
- TURSELINO H., *Vida del P. Francisco Xavier de la Compañía de Jesús. Escrita en Latín por el P. Horacio Turselino y traducida en romance por el P. Pedro de Guzmán natural de Ávila de la misma Compañía*, Valladolid, por Juan de Godínez, 1600.
- TURSELINO, H., *Francisci Xaverii epistolarum libri quatuor*, Romae, Aloysium Zannetti, 1596.
- TURSELINO, H., *Historia de la entrada de la cristiandad en el Japón y China y en otras partes de las Indias Orientales y de los hechos y admirable vida del Apostólico varón de Dios el padre Francisco Xavier de la Compañía de Jesús y uno de sus primeros fundadores. Escrita en latín por el Padre Horacio Turselino y traducida en romance castellano por el P. Pedro de Guzmán, religioso de la misma Compañía*, Valladolid, por Juan Godínez de Millis, 1603.
- URIARTE, J. E., *Principios del reinado del Corazón de Jesús en España*, Madrid, Imprenta a cargo de D. Blas María Araque, 1880.
- VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2002.
- VALENCIA, F., *Sermón a S. Francisco Javier en la solemne novena que por rogativa mandó hacer en todos sus colegios la provincia de la Compañía de Jesús de Castilla la Vieja*, Logroño, Diego Revilla, 1706.
- VALERIANO, P., *Hieroglyphica*, Basileae, 1556.
- VALIGNANO, A., *Sumario de las cosas de Japón (1583) Adiciones del sumario de Japón (1592)*, ed. J. L. Álvarez Taladriz, Tokyo, Sophia University, 1954.
- VAUCHEZ, A., *La sainteté en occident aux derniers siècles du moyen age*, Roma, École française de Rome, 1988.
- VELA DE LEÓN, A., *Sermón segundo en la festividad del Sol de Oriente, del apóstol del nuevo mundo y segundo Palo el glorioso S. Francisco Javier*, Granada, Francisco Sánchez, 1665.

- VERHEYEN, P., *Curación milagrosa de un extraordinario flujo de sangre de los ojos, narices, oídos y boca que alcanzó el P. Juan Bautista Onraet de la Compañía de Jesús por intercesión de San Francisco Javier apóstol de las Indias y Japón*, s. l., s. a.
- VIEYRA, A., *Todos sus sermones y obras diferentes...*, t. 3, Barcelona, Juan Piferrer, 1734.
- VILLAVA, F. de, *Empresas espirituales y morales*, Baeza, Díaz de Montoya, 1613.
- VILLAVICIOSA, 1622, *Relaçam das festas que em Villaviçosa fizeram os padres da Companhia da casa professa de Sam Ioaõ Evangelista... en Relacoes das sumptuosas festas conque a Companhia de Jesus da Provincia de Portugal celebrou a Canonizaçao de S. Ignacio de Loyola e S. Francisco Xavier*, Lisboa, s.e., 1622.
- Vita del padre S. Francesco di Xavier Della Compagnia di Giesu Apostolo delle Indie canonizzato da N. S. Papa Gregorio XV*, Milano, Pacifico Pontio & Battista Piccaglia, 1622.
- VITORIA, F. J., *Sermón de la dedicación del templo imperial al grande apóstol San Francisco Javier en la festividad con que le celebra la Excelentísima Señora Condesa de Fuentes*, s. l., s. e., 1696.
- Vlieghe, H., *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six parts*, Londres, Phaidon, 1973 v.VIII, 2: Saints.
- WAPY, L., *Sacra atque hilaria mussipontana ob relatos a Gregorio XV...*, Pont-à-Mousson, Sébastien Cramoisy, 1623.
- WEISBACH, W., *El Barroco arte de la Contrarreforma*, Madrid, Espasa Calpe, 1942.
- ZALDUMBIDE, G., *Fray Gaspar de Villarroel: siglo XVII. Estudio y selección*, Puebla, Cajica, 1959.
- ZERÓN CARVAJAL, F., *Sermones que predicó el doctor D. Juan Francisco Zerón Carvajal siendo canónigo y abad de Santa Fe...*, Granada, Baltasar de Bolívar, 1655.
- ZUBILLAGA, F., *Cartas y escritos de San Francisco Javier*, Madrid, BAC, 1996.
- ZUGASTI, M., *La alegoría de América en el barroco hispánico: del arte efímero al teatro*, Valencia, Pre-textos, 2005.

RECONOCIMIENTOS Y FUENTES GRÁFICAS

- Arcelus Iroz, P., *La devoción a San Francisco Javier en México*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006
- Ayuntamiento de Pamplona
- Bayerische Staats Bibliothek
- Bernat, A. y J. T. Cull, *Enciclopedia de emblemas españoles ilustrados*, Madrid, Akal, 1999
- Biblioteca Capitular de Pamplona

- Biblioteca de la Real Colegiata de Roncesvalles
 Biblioteca de la Universidad de Granada
 Biblioteca de la Universidad de Navarra. Fondo Antiguo
 Biblioteca del Santuario de Loyola
 Biblioteca General de Navarra
 Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia
 Biblioteca Nacional de España
 Biblioteca Nacional de Lisboa
 Biblioteca Pública del Estado. Toledo
 Bibliothèque Nationale, París
 Bibliothèque Royale, Bélgica
 British Library
 Catedral de Coimbra
 Colegio de las Vizcaínas, México
 Colegio de San Calixto, La Paz, Bolivia
 Convento de Clarisas de San Juan de la Penitencia de Orihuela
 Convento de la Merced, Quito
 Convento del Carmen alto, Quito
 Convento del Carmen, Santiago de Chile
 Della Torre, S. y R. Schofield, *Pellegrino tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano*,
 Como, Nodo Libri, 1994
Die Jesuiten in Bayern, Weissenhorn, Anton H. Konrad Verlag, 1991
Die Jesuiten in Ingolstadt, Ingolstadt, Courier Druckhaus, 1992
Entre el infierno y la gloria. Restauración de dos lienzos monumentales. Templo de
Carabuco, La Paz, Dirección General de conservación y restauración, 2003
 Fagiolo dell'Arco, M. y S. Carandini, *L'Effimero Barocco*, Roma, Bulzoni
 Editore, 1977
 Fernández Gracia, R., *El fondo iconográfico del P. Schurhammer*, Pamplona,
 Cátedra de Patrimonio y Arte navarro. Universidad de Navarra, 2006
 Fernández Gracia, R., *Estampa, Contrarreforma y Carmelo teresiano*, Pamplona,
 Sedena, 2004
 Fernández Gracia, R., *San Francisco Javier patrono de Navarra*, Pamplona,
 Gobierno de Navarra, 2006
 Ferrari, O. y G. Scavizzi, *Luca Giordano, nuove ricerche e inediti*, Napoli, Electa
 Napoli, 2003
 Francisco Morales
 Franz Xaver Patron der Missionem, ed. R. Haub y J. Oswald, Regensburg,
 Schnell Steiner, 2002
Fundaciones jesuíticas en Iberoamérica, ed. L. E. Alcalá, Madrid, Ediciones el Viso,
 2002
 Galería Estense, Módena

- García Gutiérrez, F., *San Francisco Javier en el arte de España y Japón*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 1998
- García Gutiérrez, F., *San Francisco Javier en el arte de España y Oriente*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2005
- Gazette des Beaux Arts* 1988
- Henkel, A. y A., Schöne, *Emblemata*, Stuttgart, Metzler, 1996
- Hospital de Arroios, Lisboa
- Iglesia de Carabuco, Bolivia
- Iglesia de Curahuara de Carangas, Bolivia
- Iglesia de la Compañía, Dillingen, Alemania
- Iglesia de la Misión San Francisco Javier, Baja California
- Iglesia de la Veracruz, México
- Iglesia de los santos Justo y Pastor, Granada
- Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Valdemoro, Madrid
- Iglesia de Nuestra Señora de la Luz, Puebla de los Ángeles
- Iglesia de Nuestra Señora del Rosario. La Granja de San Ildefonso
- Iglesia de San Carlo, Noto, Sicilia
- Iglesia de San Ferdinando, Nápoles
- Iglesia de San Giovannino, Florencia
- Iglesia de San Ignacio, Bogotá
- Iglesia de San Juan, Calatayud
- Iglesia de San Marcelo, Lima
- Iglesia de San Pedro, Lima
- Iglesia de san Pedro, Puente la Reina (Navarra)
- Iglesia de San Roque, Lisboa
- Iglesia de Santa María de Achao, Chiloé, Chile
- Iglesia de Santa Maria, Allersdorf
- Iglesia de Santa María, Valtierra (Navarra)
- Iglesia de Santa Marina la Real, León
- Iglesia de Santiago, Calahorra (La Rioja)
- Iglesia del Gesù, Nápoles
- Iglesia del Gesù, Roma
- Ignacio y el arte de los jesuitas*, ed. G. Sale, Bilbao, Mensajero, 2003
- König-Nordhoff, U., *Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer neuen Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600*, Berlin, Mann Verlag, 1982
- Kunstistorisches Museum, Viena
- Lorenzo Pari
- Mauquoy-Hendrickx, M., *Les estampes des Wierix. Conservees au cabinet des estampes de la Bibliothèque Royale Albert 1^o*, Bruselas, Bibliothèque Royale Albert 1^o, 1978

- Mebold, L., *Catálogo de pintura colonial en Chile. Obras en Monasterios de religiosas de antigua fundación*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 1987
- Merlo Juárez, E., y J. A. Quintana Fernández, *Las iglesias de la Puebla de los Ángeles*, Puebla, Secretaría de Cultura de Puebla, 2000
- Monasterio de Leyre
- Museo Capodimonte, Nápoles
- Museo de América, Madrid
- Museo de Bellas Artes, Zaragoza
- Museo de la Catedral de Guádix
- Museo de la Marina, Lisboa
- Museo Franz Mayer, México
- Museo Municipal de Madrid
- Museo Pedro de Osma, Lima
- Museo Pío XII (Braga)
- Museo Vaticano
- Museo Virreinal, Tepotzotlán, México
- Nacional Machado de Castro, Lisboa
- Néstor Vega Mariátegui
- Oriente, « Sao Francisco Xavier», diciembre 2005
- Pantaleão Fernandes
- Pinacoteca de la Casa Profesa, México
- Pinacoteca Nazionale, Bolonia
- Pinacoteca Virreinal de san Diego, México
- Pintura en el virreinato del Perú*, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1989
- Pintura Novohispana. Museo Nacional del Virreinato. Tepotzotlán*, México, Asociación de amigos del Museo Nacional del Virreinato, 1994
- Porteman, K., *Emblematic Exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuits College (630-1685)*, Bruselas, Brepols, 1996
- Print Quarterly, XV, 4, 1998
- Residencia de la Compañía de Jesús, Loyola
- Ripa, C., *Iconología*, Madrid, Akal, 1987
- Rubens, P. P. y J. B. Barbé, *Vida de San Ignacio de Loyola en imágenes*, edición facsímil, estudio de A. M. Navas Gutiérrez, Granada, Universidad de Granada, 1993
- San Francisco Javier en las artes. El poder de la imagen*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2006
- Santiago Fernández Mosquera
- São Francisco Xavier. A sua vida e o suo tempo(1506-1552)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2006
- Schurhammer, G., Archivo on line del «Fondo Schurhammer», <<http://www.javier2006.com/es/schurhammer>>

- Serrão, V., *A lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*, Lisboa, Quetzal editores-Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, 2006
- Sol, Apóstol, Peregrino. *San Francisco Javier en su centenario*, ed. I. Arellano, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005
- Stadt Köln Rheinisches Bildarchiv
- Torres Olleta, M. G., *Vita thesibus et Vita iconibus. Dos certámenes sobre San Francisco Javier*, Kassel, Reichenberger, 2005
- Valdivieso, E., *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, Ediciones Guadalquivir, 2002
- Vlieghe, H., *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard: an illustrated catalogue raisonné of the work of Peter Paul Rubens based on the material assembled by the late Dr. Ludwig Burchard in twenty-six parts*, Londres, Phaidon, 1973

ILUSTRACIONES



Fig. 1. *Vita Ignatii Loiolæ*, P. Ribadeneira, 1586,
Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 2. Portada de la *Vida del P. Francisco Xavier*, H. Turselino, 1600, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 3. Historia da vida do Padre Francisco de Xavier, J. Lucena, 1600.

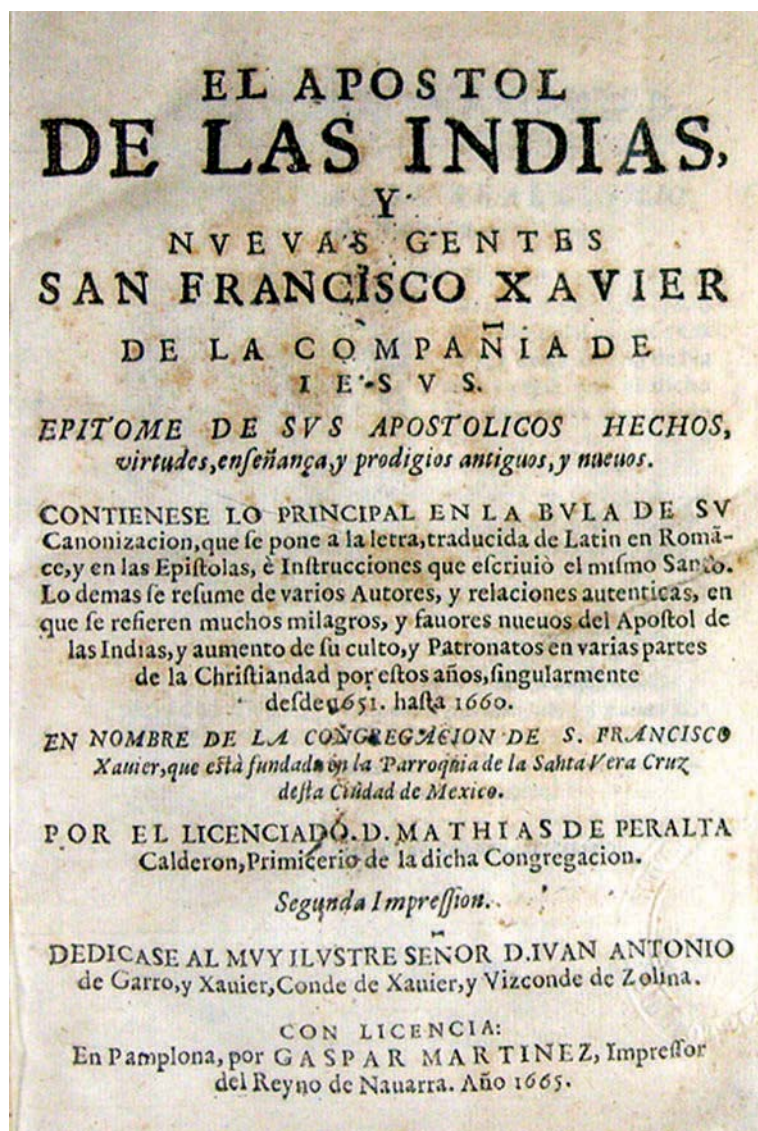


Fig. 4. *El apóstol de las Indias*, M. Peralta, 1665,
Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 5. *El peregrino Atlante*, F. de la Torre, 1731,
Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 6. Ilustración de *El peregrino Atlante* de F. de la Torre, 1674
«P. Miotte fecit», Biblioteca Nacional de España.



Fig. 7. San Francisco Javier como Mercurio, techo del antiguo colegio San Pablo, Museo Pío XII, Braga.



Fig. 8. Ilustración en *El apóstol de las Indias y nuevas gentes* San Francisco Javier de C. Berlanga, 1698.

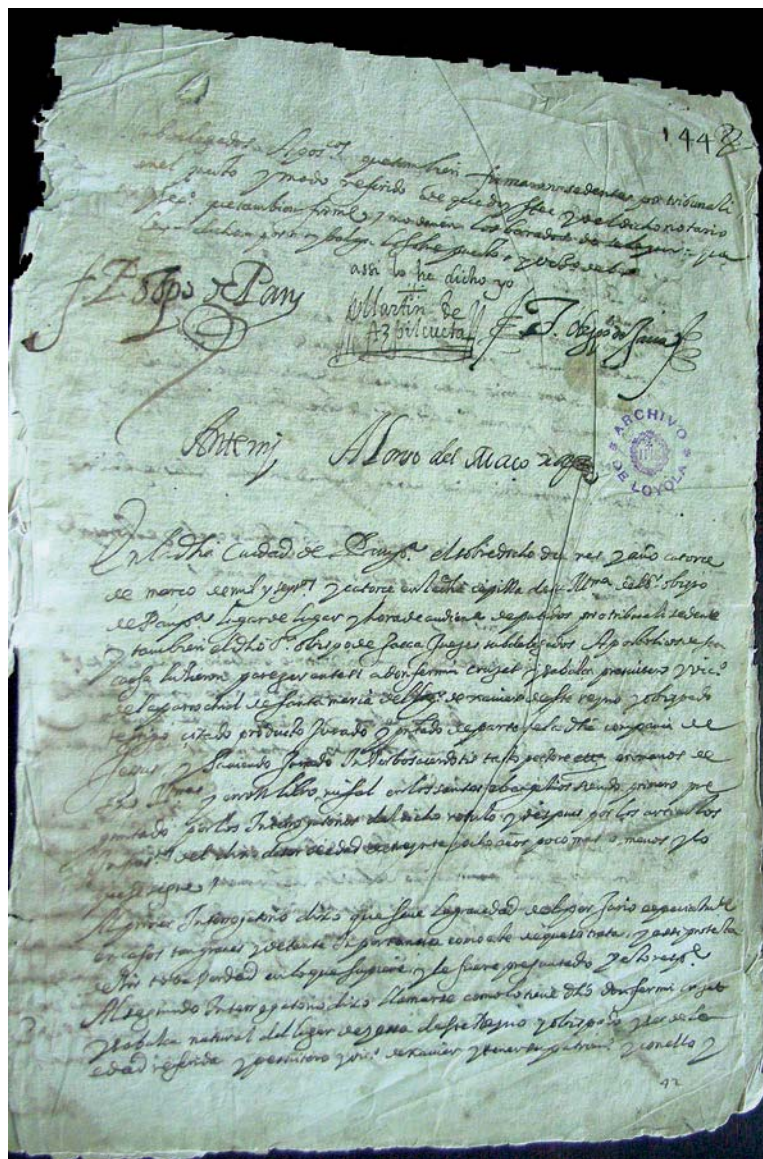


Fig. 9. Hoja del Proceso de Pamplona conservada en la Biblioteca de Loyola.



Fig. 10. Enconchado anónimo, milagro del cangrejo,
Museo de América, Madrid.



Fig. 11. P. Guidotti, fragmento de *Theatrum Isidoris*, Roma, 1622.



Fig. 12. Grabado de Th. Matham, San Francisco Javier patrono de Pótamo.

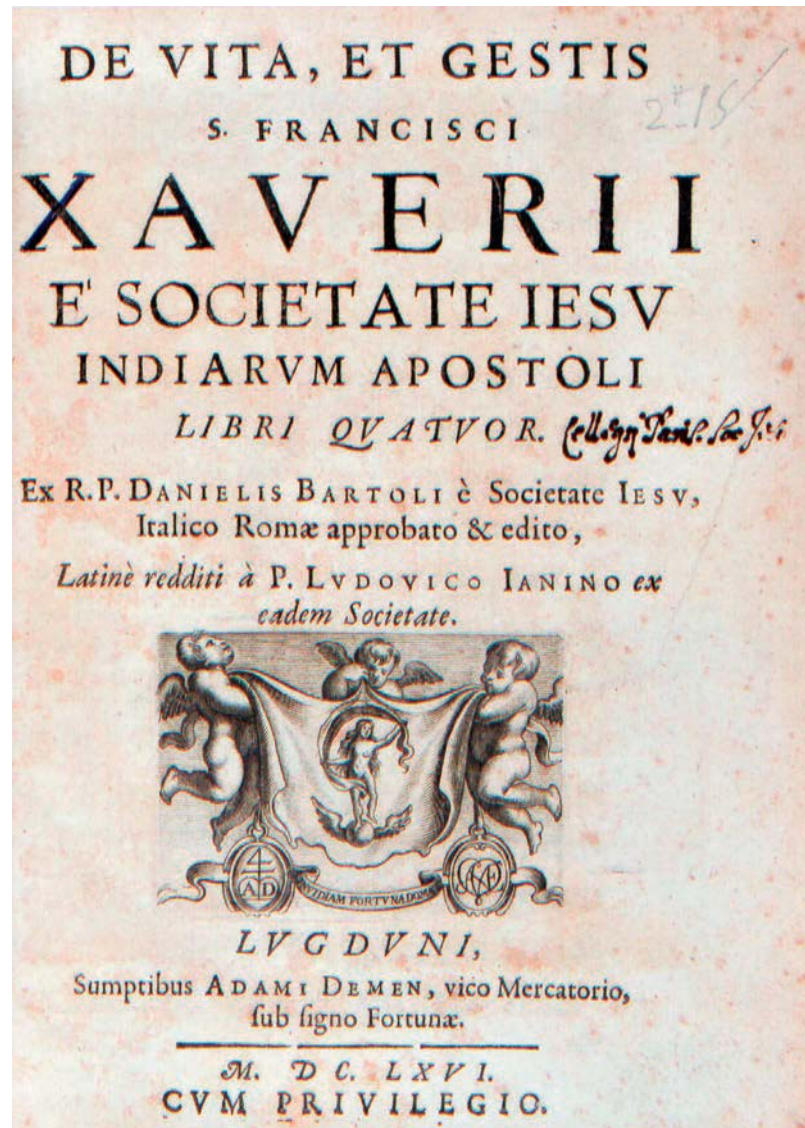


Fig. 13. D. Bartoli, *De vita et gestis S. Francisci Xaverii*, 1666,
Biblioteca Histórica Universidad de Valencia.



Fig. 14. «Spirinx sculp» en Bartoli, *De vita et gestis S. Francisci Xaverii*, 1666, Biblioteca Histórica Universidad de Valencia.

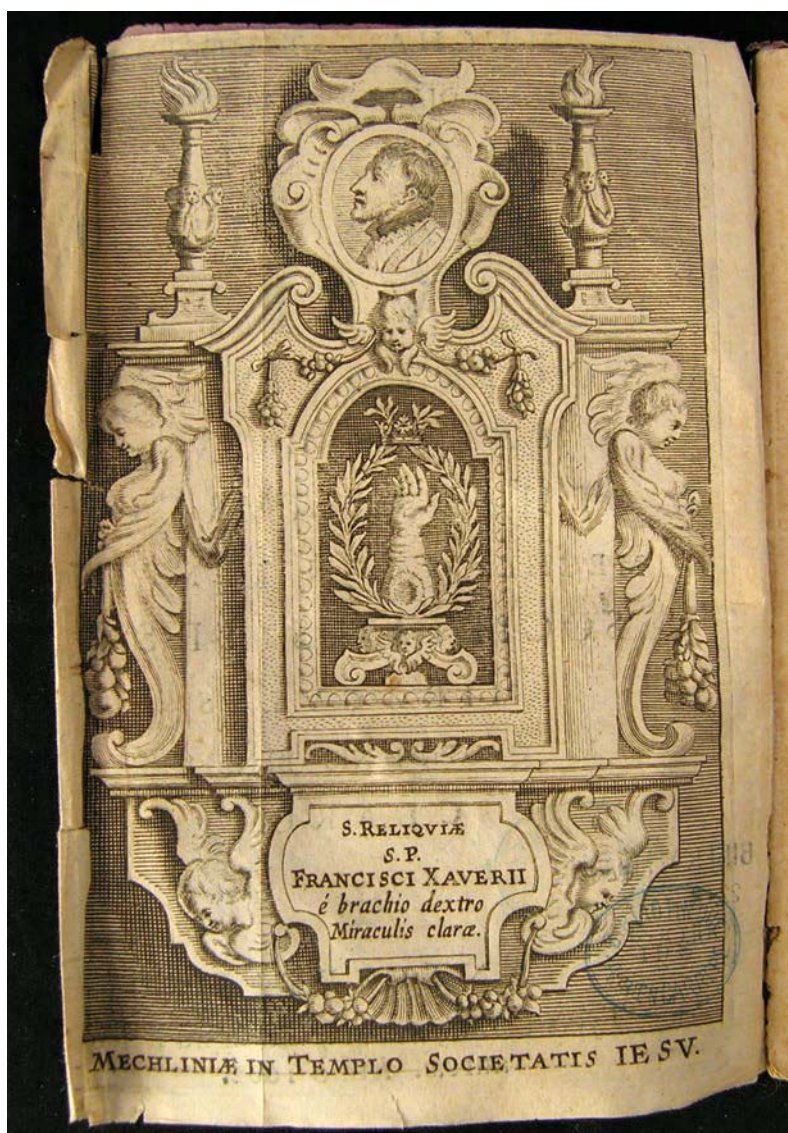


Fig. 15. Magno indiarum ac japonarum, Amberes, 1662,
Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 16. Ilustración en *An Abridgement of the life of S. Francis Xavierius*, 1667, British Library.



Fig. 17. *Marial* de J. de Florencia, Alcalá, 1625, «Juan Schorquens faciebat», Biblioteca Nacional de España.



Fig. 18. J. B. Escardó, *Retórica cristiana*, «Euntes in mundum», Biblioteca Nacional de España.



Fig. 19. *Sacro Monte Parnaso de las musas católicas de los reinos de España*, 1687.



Fig. 20. J. Potma, 1694, iglesia de la Compañía, Mildelheim, San Francisco Xavier como Buen Pastor.



Fig. 21. M. Henriques, sacristía de la Catedral Nueva, Coimbra.



Fig. 22. Grabado de G. Huberti, Fondo Schurhammer.



Fig. 23. Grabado de Klauber, Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 24. Ilustración de *La devotion de dix vendredis a l'honneur de S. François Xavier de la Compagnie de Jesus apôtre des Indes*, 1699, I. Berterham, Bibliothèque Royale de Belgique.

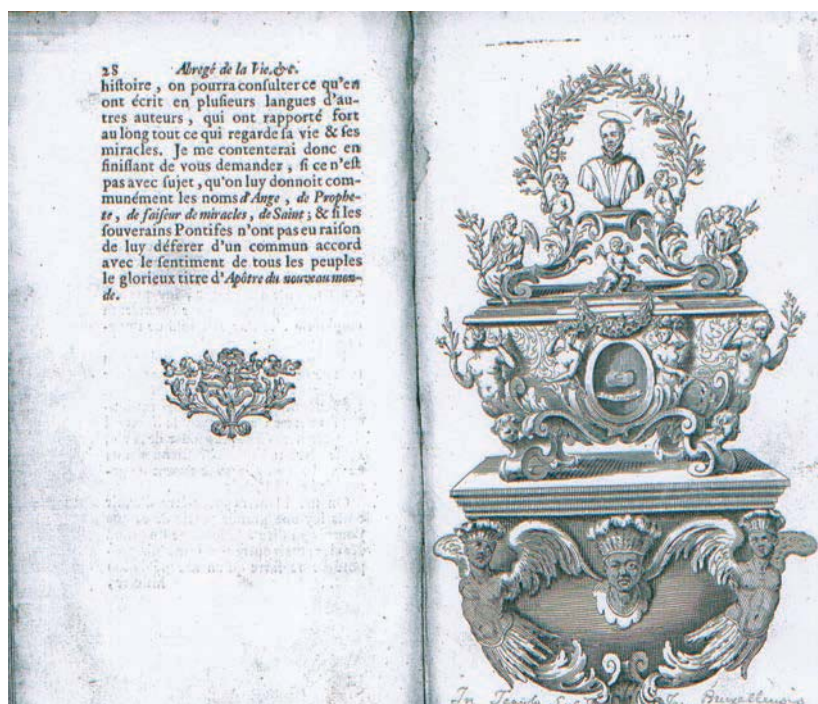


Fig. 25. Ilustración de *La devotion de dix vendredis a l'honneur de S. François Xavier de la Compagnie de Jesus apôtre des Indes*, 1699. I. Berterham, Bibliothèque Royale de Belgique.

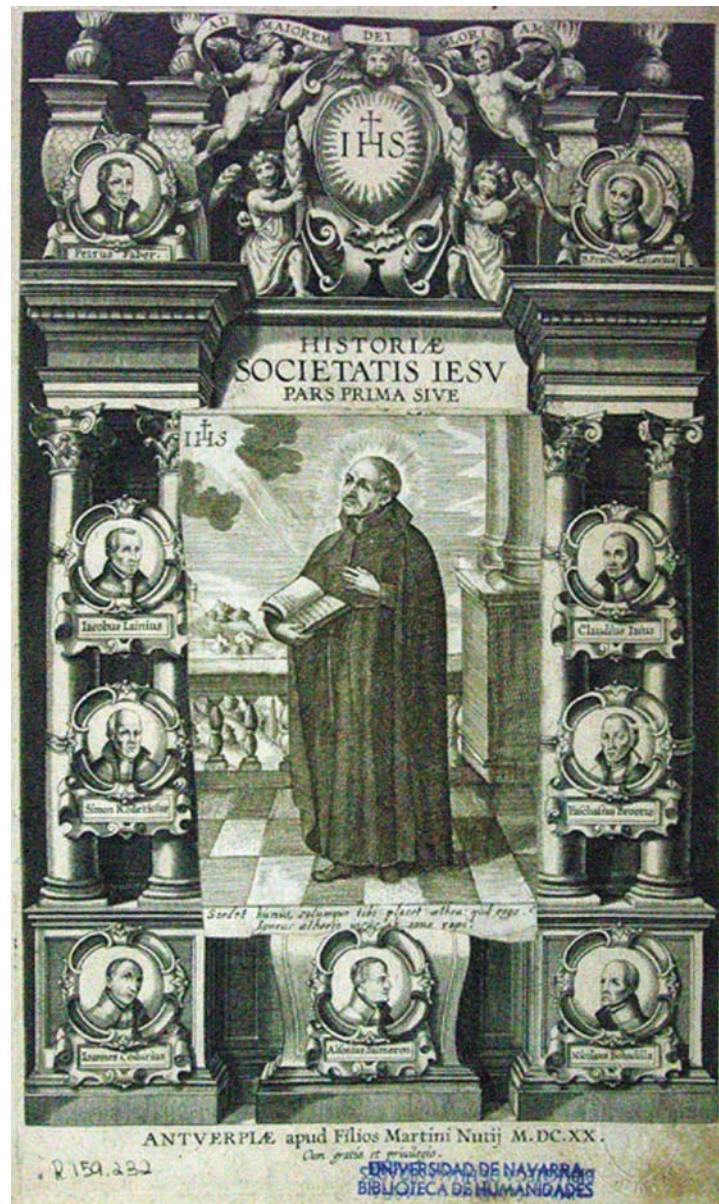


Fig. 26. *Historiae Societatis Iesu*, N. Orlandino, 1620,
Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 27. San Francisco Javier ante el mapa de sus misiones, ilustración de *El Asia* de Bartoli, 1659, grabado de C. Bloemaert, Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 28. Enconchado de J. González, 1703, Colección particular. México.



Fig. 29. M. Orozco en Labor evangélica del P. F. Colin, 1663, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 30. *Historia de la provincia de Filipinas*, P. Murillo Velarde, 1749, Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 31. F.Villamena, San Ignacio, Roma, 1600.



Fig. 32. C. Cungi, San Francisco Javier, Roma, 1600.



Fig. 33. J. Laurus, Roma, 1600.



Fig. 34. J. Laurus, Roma, 1600.



Fig. 35. San Ignacio de Loyola, J. B. Barbé, hacia 1605.

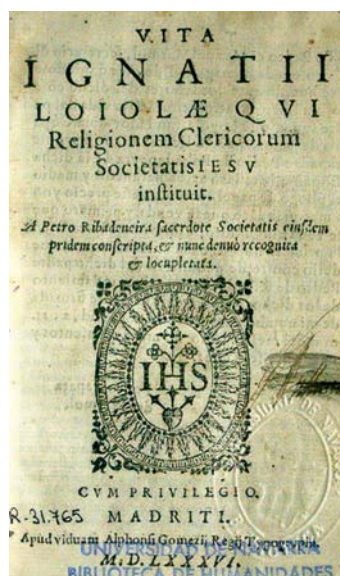


Fig. 36. J. B. Barbé, hacia 1605.



Fig. 37. San Francisco Javier, J. Bussemacher, Colonia, 1622?



Fig. 38. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 39. V. Regnartio, *S. Ignatii Loyolae Soc. Iesu Fundatoris*, Roma, 1622.



Fig. 40. V. Regnartio, *S. Ignatii Loyolae Soc. Iesu Fundatoris*, Roma, 1622.



Fig. 41. Barbé-Rubens, *Vita beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609.



Fig. 42. V. Regnartio, *S. Ignatii Loyolae Soc. Iesu Fundatoris*, Roma, 1622.



Fig. 43. Barbé-Rubens, *Vita beati P. Ignatii Loiolae*, Roma, 1609.



Fig. 44. H. Wierix, *Vita B. P. Ignatii de Loyola*, hacia 1609.



Fig. 45. V. Regnartio,
S. Ignatii Loyolae Soc. Iesu, 1622.



Fig. 46. H. Wierix, *Vita B. P. Ignatii de Loyola*, hacia 1609.



Fig. 47. V. Regnartio, *S. Ignatii Loyolae Soc. Iesu*, 1622.

Fig. 48. H. Wierix, *Vita B. P. Ignatii de Loyola*, hacia 1609.





Fig. 49. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 50. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 51. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 52. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 53. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 54. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 55. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 56. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 57. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 58. Anónimo, Convento de Agustinas Recoletas, hacia 1677, Pamplona.



*De mortuae puellae precibus Deo fufis vitam et
incolumitatem impetrat
Con l'orationi impetra la vita e la sanità ad
una fanciulla morta.*

Figs. 59. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 60. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 61. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 62. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 63. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 64. Detalle de *Theatrum Isidoris*, 1622.



*Pestifera febris correptus in tugurio ventis et imbribus
peruio humanis subsidijs oib⁹ destitutus Sanctij^{me} moritur
Aggravato da febre pestilente in vna capana esposta a venti
et alla pioggia priuo di tutti gl'aiuti humani Santiss^{te} more*

Fig. 65. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 66. V. Regnartio, *S. Francisci Xaverii Ind. Apostoli*, Roma, 1622.



Fig. 67. V. Regnartio S. Ignatii Loyolae Soc. Iesu, 1622.



Fig. 68. V. Regnartio, S. Ignatii Loyolae Soc. Iesu, 1622.



Fig. 69. *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Theſibus Philoſophicis illuſtrata*, Viena, 1690.



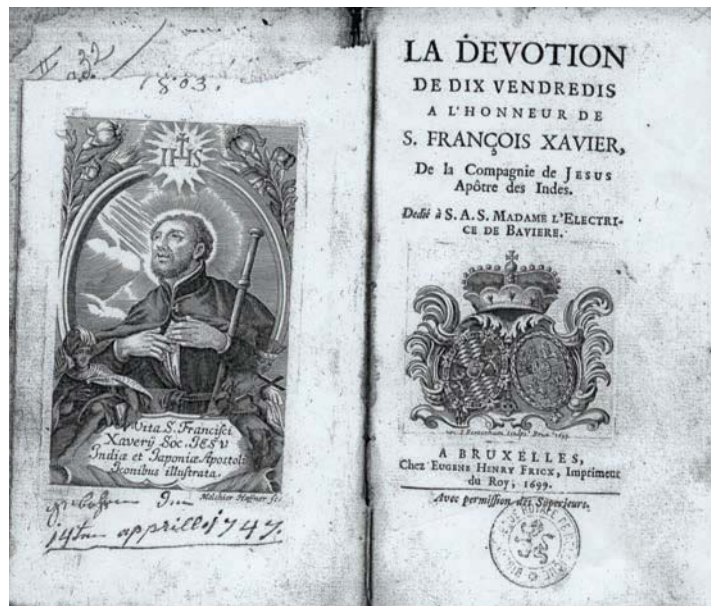
Fig. 70. *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Indiae et Japoniae Apostoli Iconibus Illuſtrata*, Innsbruck, 1691.



Fig. 71. *Vita S. Francisci Xaverii*
Soc. Iesu Thesibus Philosophicis illus-
trata, Viena, 1690.



Fig. 72. *Vita S. Francisci Xaverii*
Soc. Iesu Indiae et Japoniae Apostoli
Iconibus Illustrata, Innsbruck, 1691.



Figs. 73 y 74. *La Dévotion de dix vendredis a l'honneur de S. François Xavier*, 1699, Bibliothèque Royale de Belgique.



Fig. 75. *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis illustrata*,
Viena, 1690.



Fig. 76. *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis illustrata*, Viena, 1690.



Fig. 77. *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis illustrata*, Viena, 1690.



Fig. 78. *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis illustrata*, Viena, 1690.



Fig. 79. Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesis Philosophicis illustrata,
Viena, 1690.



Fig. 80. *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis illustrata*,
Viena, 1690.



Fig. 81. *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis illustrata*,
Viena, 1690.



Fig. 82. *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis illustrata*, Viena, 1690.

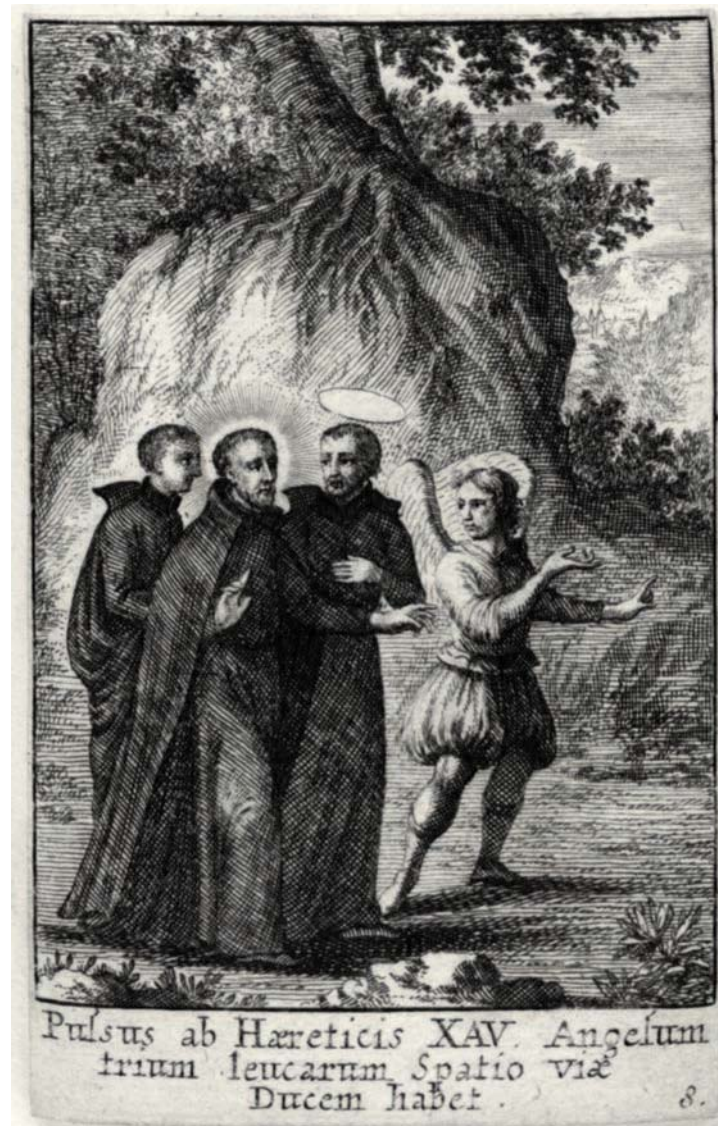


Fig. 83. *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis illustrata*, Viena, 1690.



Fig. 84. J. Winnkler, *Cultus S. Francisci Xaverii*, 1754. Fondo Schurhammer.



Fig. 85. *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis illustrata*, Viena, 1690.



Fig. 86. J. Winnkler, *Cultus S. Francisci Xaverii*, 1754.



Fig. 87. *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis illustrata*, Viena, 1690.

Fig. 88. *Sacro Monte Parnaso*, Valencia, 1687.



Fig. 89. *Sacro Monte Parnaso*, Valencia, 1687.



Fig. 90. *Sacro Monte Parnaso*, Valencia, 1687.



Fig. 91. G. Donck, *Summae apostolicae vitae p. Xaverii indiarum apostoli*, Fondo Schurhammer.



Fig. 92. Ángel Custodio, *Magnum Consilium*, 1698, Fondo Schurhammer.



Fig. 93. Arcángel Gabriel, *Magnum Consilium*, 1698, Fondo Schurhammer.



Fig. 94. Potestades, *Magnum Consilium*, 1698, Fondo Schurhammer.



Fig. 95. Dominaciones, *Magnum Consilium*, 1698, Fondo Schurhammer.



Fig. 96. Virtudes, *Magnum Consilium*, 1698, Fondo Schurhammer.



Fig. 97. Tronos, *Magnum Consilium*, 1698, Fondo Schurhammer.



Fig. 98. Principados, *Magnum Consilium*, 1698, Fondo Schurhammer.



Fig. 99. Querubines, *Magnum Consilium*, 1698, Fondo Schurhammer.



Fig. 100. Serafines, *Magnum Consilium*, 1698, Fondo Schurhammer.



Fig. 101. Exaltación de la Cruz,
Magnum Consilium, 1698,
Fondo Schurhammer.



Fig. 102. D. Nesselthaler,
Hülff in der Noth, Viena, 1720,
Fondo Schurhammer.



Fig. 103. J. de Miranda, Santuario del Cristo de la Laguna, Tenerife.



Fig. 104. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 105. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 106. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 107. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.

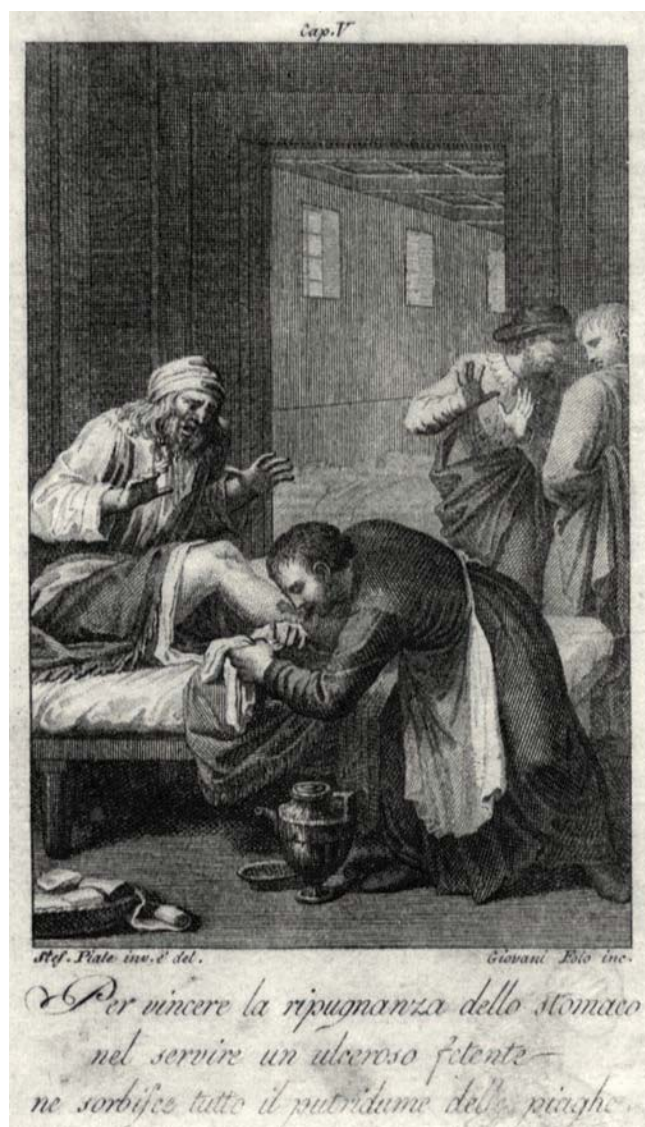


Fig. 108. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 109. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 110. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 111. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.

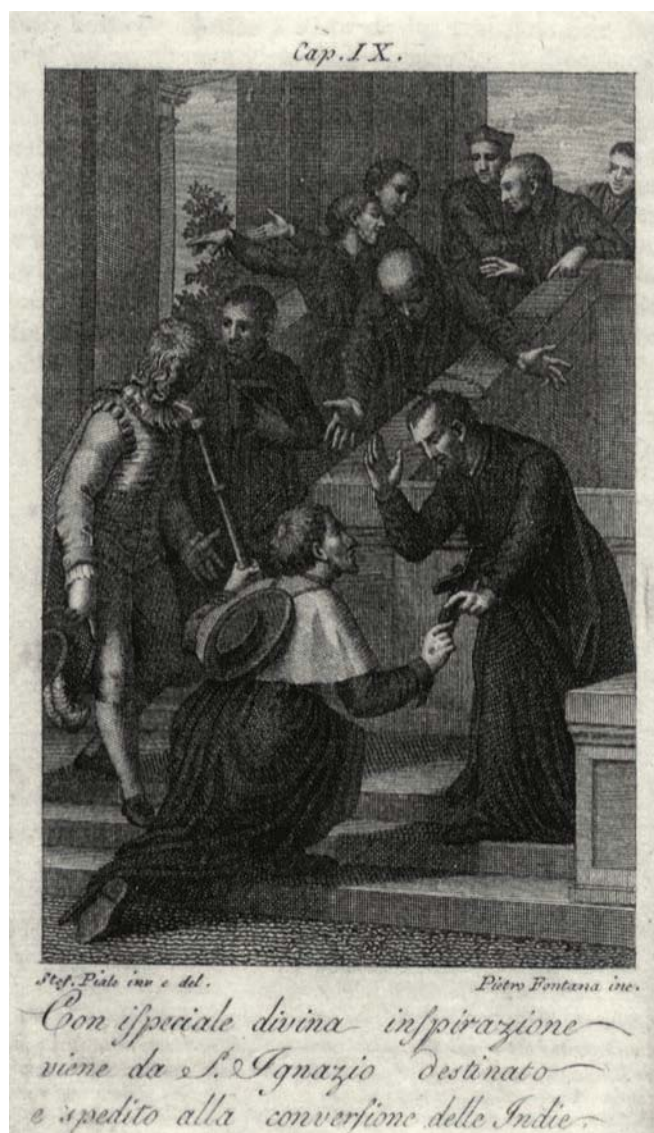


Fig. 112. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.

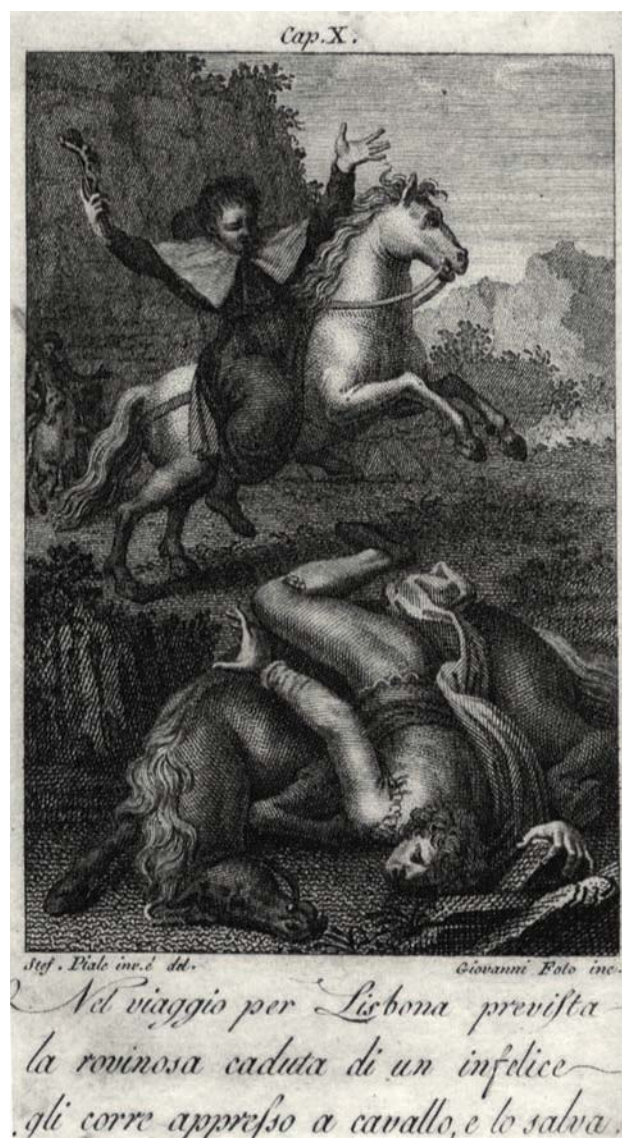


Fig. 113. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 114. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 115. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 116. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.

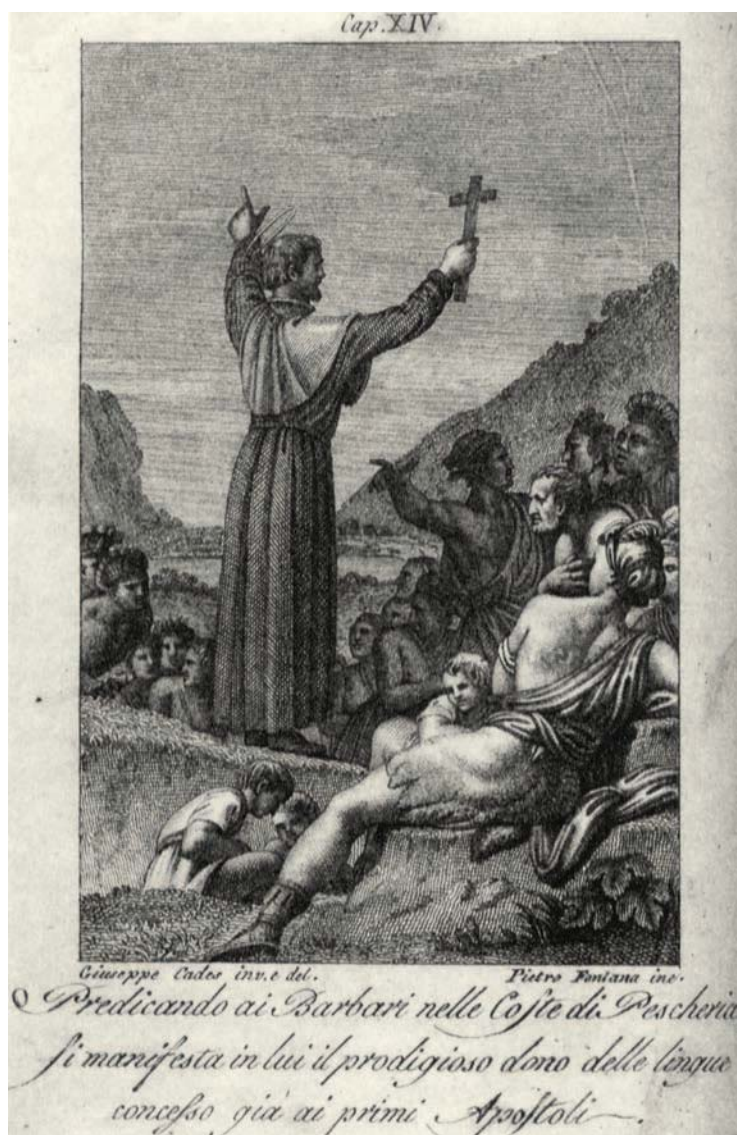


Fig. 117. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 118. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.

Fig. 119. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.

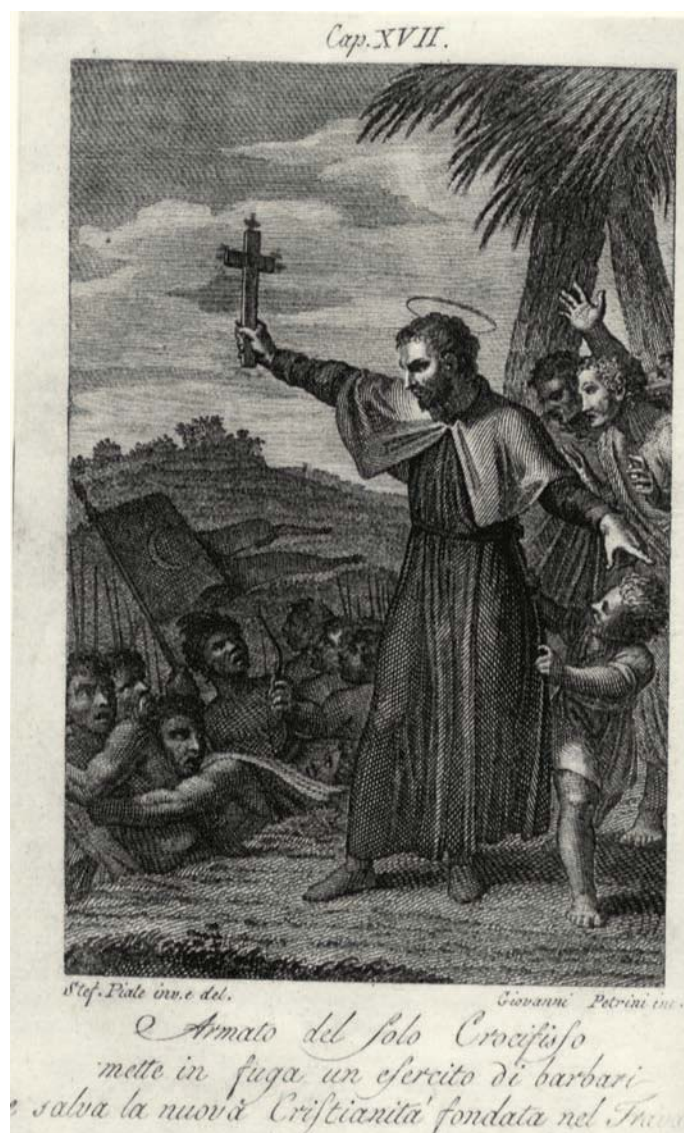


Fig. 120. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 121. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 122. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 123. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 124. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 125. G. Juárez, *Vida Iconológica*, 1798.



Fig. 126. G. Juárez, *Vida iconológica*, 1798.

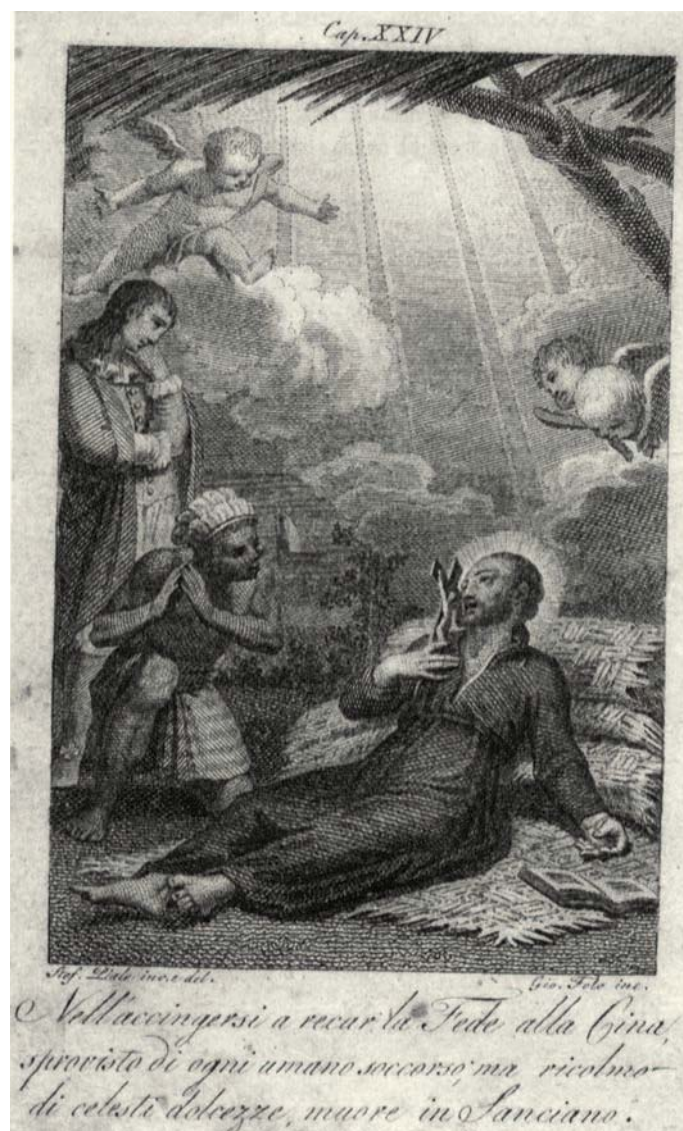


Fig. 127. G. Juárez, *Vida iconológica*, 1798.



Fig. 128. A. Reinoso, Despedida de Paulo III, San Roque, Lisboa.



Fig. 129. A. Reinoso, Curación milagrosa, San Roque, Lisboa.



Fig. 130. A. Reinoso, Recibimiento de Juan III a San Francisco Javier, San Roque, Lisboa.



Fig. 131. J. de Avelar Rebelo, Recibimiento de Juan III, Museo de San Roque, Lisboa.



Fig. 132. Anónimo, detalle de *Panorama de Lisboa*, Museo Nacional de Arte Antiga, Lisboa, comienzos del siglo XVIII.



Fig. 133. A. Reinoso, *Confesión a un enfermo*, San Roque, Lisboa.



Fig. 134. A. Reinoso, Predicación en Goa, San Roque, Lisboa.

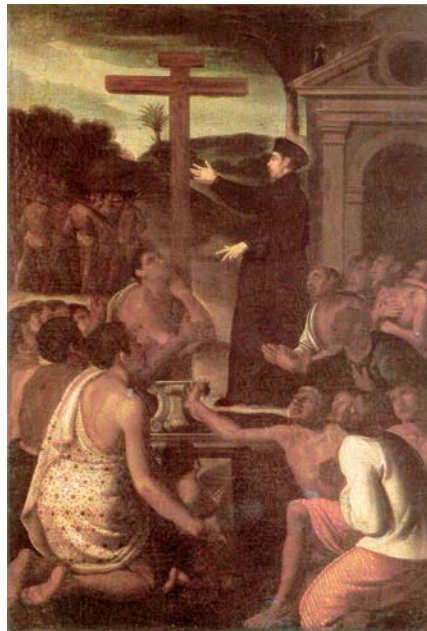


Fig. 135. A. Reinoso, Javier y la Cruz, San Roque, Lisboa.



Fig. 136. A. Reinoso, Resucitando a un muerto, San Roque, Lisboa.



Fig. 137. M. Henriques, Resucitando a un muerto, Diócesis de Coimbra, hacia 1640-50.



Fig. 138. A. Reinoso, Levitación, San Roque, Lisboa.



Fig. 139. A. Reinoso, Azotado por los demonios, San Roque, Lisboa.



Fig. 140. A. Reinoso, Milagro del cangrejo, San Roque, Lisboa.



Fig. 141. A. Reinoso, Bendición de la armada portuguesa,
San Roque, Lisboa.



Fig. 142. Reinoso, Castigo de la ciudad de Tolo, San Roque, Lisboa.



Fig. 143. M. Henriques, La destrucción de Tolo, Diócesis de Coimbra.



Fig. 144. A. Reinoso, Curación milagrosa en Japón, San Roque, Lisboa.



Fig. 145. A. Reinoso, Espolique de un caballero japonés, San Roque, Lisboa.



Fig. 146. A. Reinoso, Disputa con los bonzos, San Roque, Lisboa.



Fig. 147. M. Henriques, Disputa con los bonzos, Catedral de Coimbra, hacia 1640.



Fig. 148. A. Reinoso, Milagro de la bilocación, San Roque, Lisboa.



Fig. 149. A. Reinoso, Milagro del hijo del mercader, San Roque, Lisboa.



Fig. 150. A. Reinoso, Milagro del agua dulce, San Roque, Lisboa.



Fig. 151. A. Reinoso, Muerte, San Roque, Lisboa.



Fig. 152. A. Reinoso, Recepción del cuerpo en Goa, San Roque, Lisboa.



Fig. 153. M. Henrique, Disciplinas en el palmeral de Cananor, Museo de Marinha, Lisboa, hacia 1647.



Fig. 154. Profecía, Universidad de Évora, hacia 1647.

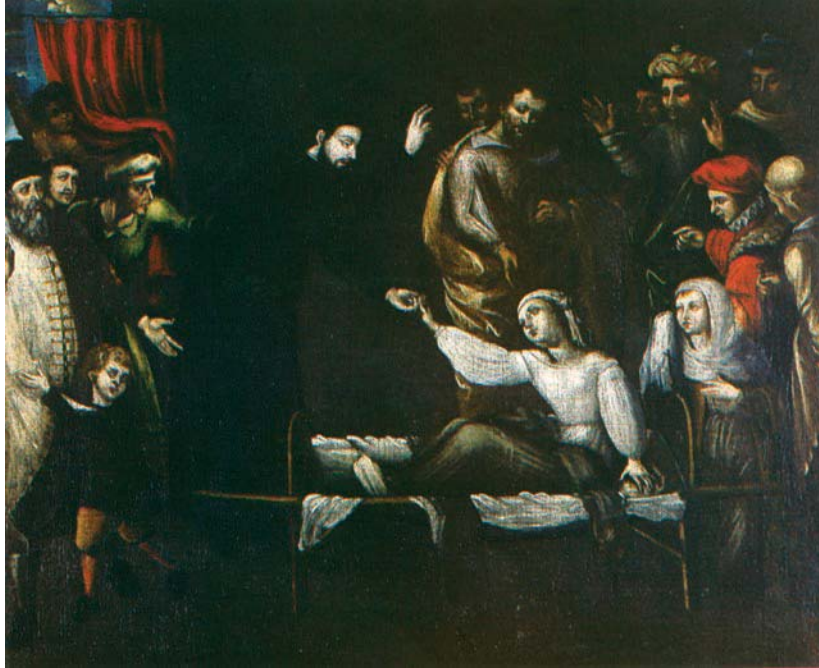


Fig. 155. M. Henriques, Resurrección de una niña, Universidad de Évora, hacia 1647.



Fig. 156. M. Henriques, Milagro del agua dulce, Museo de Marinha, Lisboa, hacia 1647.

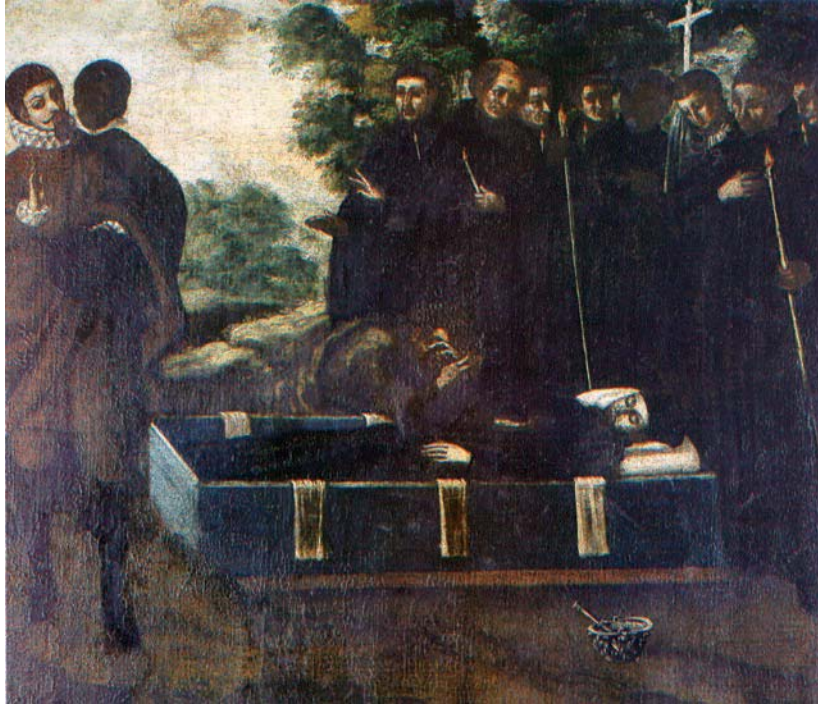


Fig. 157. M. Henriques, Maravilla de la incorrupción de San Francisco Javier, Universidad de Évora, hacia 1647.



Fig. 158. Incorrupción de San Francisco Javier, Universidad de Évora, hacia 1647.

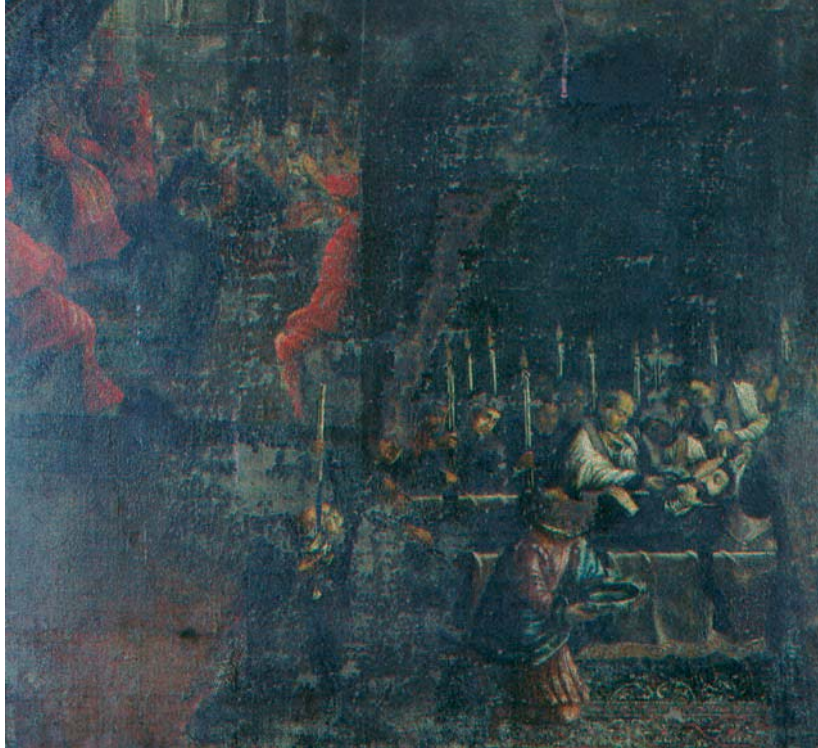


Fig. 159. M. Henriques, Reliquia del brazo, Universidad de Évora, hacia 1647.



Fig. 160. M. Henriques, Milagro del P. Mastrilli, Universidad de Évora, hacia 1647.



Fig. 161. L. Giordano, San Francisco Javier bautizando indios,
Museo Capodimonte, 1695.



Fig. 162. P. Matteis, Nave central de San Ferdinando, Nápoles, en torno a 1695.



Fig. 163. P. Matteis, Nave central de San Ferdinando, Nápoles, en torno a 1695.



Fig. 164. L. Giordano, Milagro del cangrejo, Il Gesù, Nápoles, hacia 1690-1692.



Fig. 165. L. Giordano, Visión de las cruces, Il Gesù, Nápoles, hacia 1690-1692.



Fig. 166. L. Giordano, Bautizando, Il Gesù, Nápoles, hacia 1690-1692.

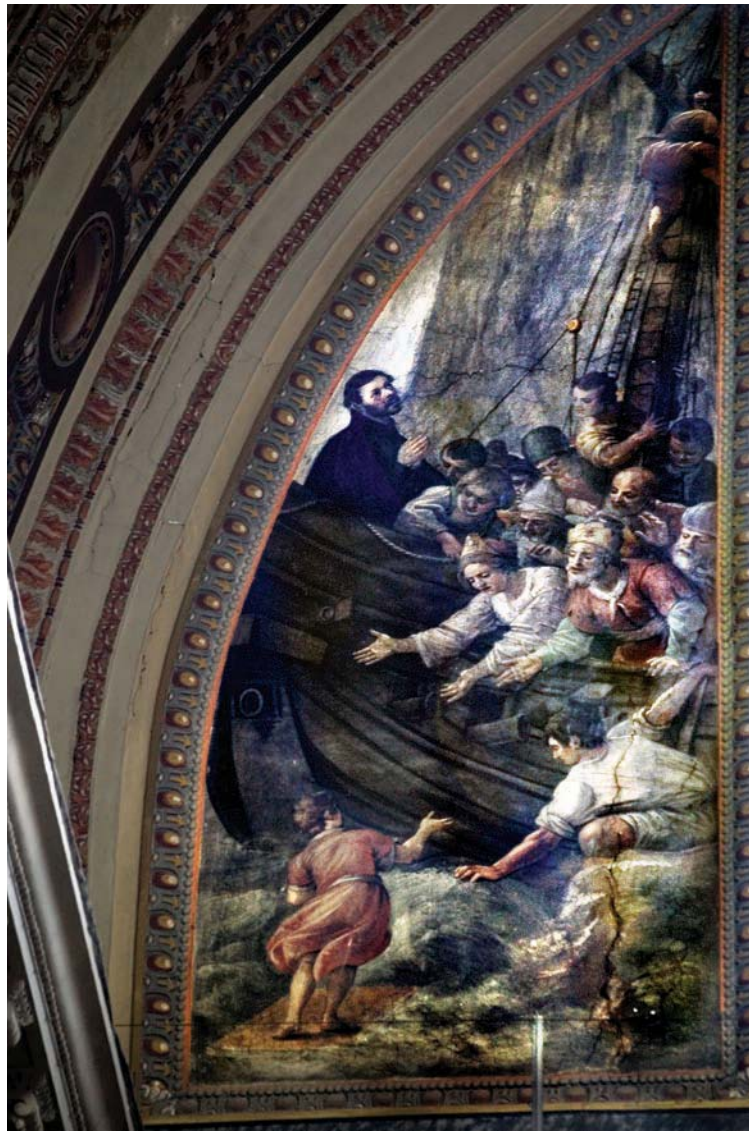


Fig. 167. Milagro del hijo del mercader, Il Gesù, Nápoles.



Fig. 168. Levitación de San Francisco Javier, Il Gesù, Nápoles.



Fig. 169. P. Matteis, Consolaciones, Catedral de Córdoba, 1692.

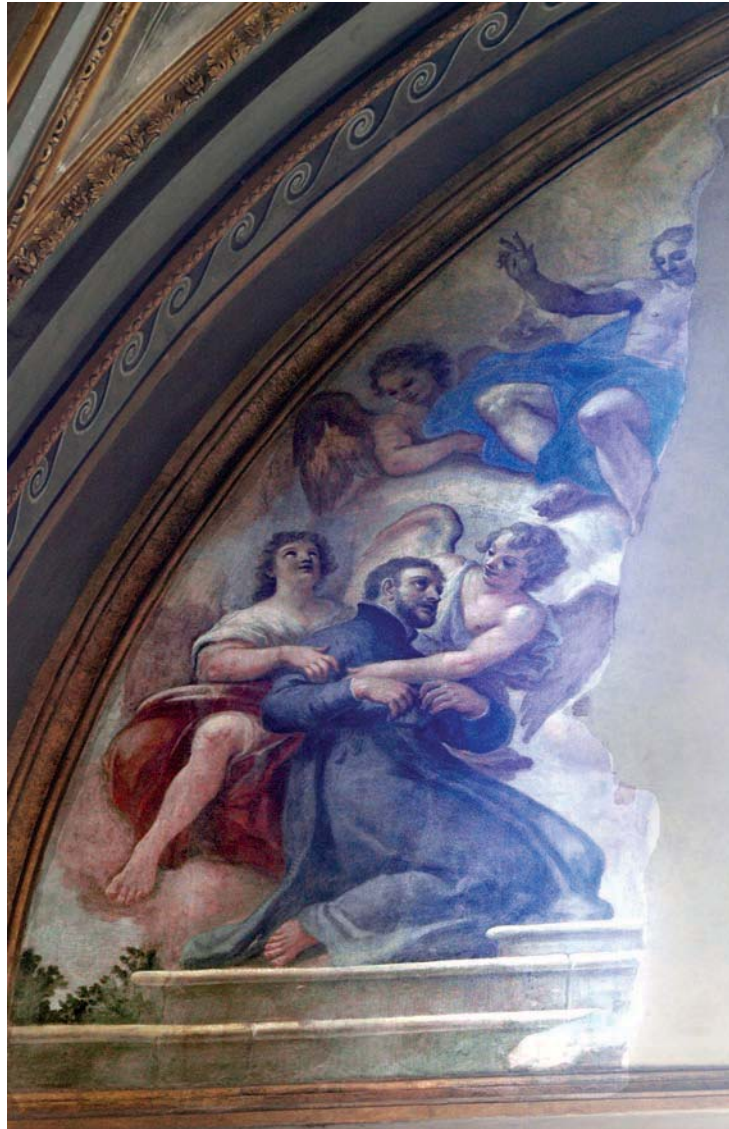


Fig. 170. P. Mattei, Consolaciones, San Ferdinando, Nápoles, en torno a 1695.



Fig. 171. P. Mattei, *Visión de las cruces*, Catedral de Córdoba, 1692.



Fig. 172. P. Mattei, Visión de las cruces, San Ferdinando, Nápoles, en torno a 1695.



Fig. 173. P. Mattei, Despedida de san Ignacio, Señorío de Sarriá, Puente la Reina (Navarra), 1692.



Fig. 174. P. Mattei, Despedida de San Ignacio, San Ferdinando, Nápoles, en torno a 1695.



Fig. 175. P. Matteis, San Francisco Javier con la campanilla,
Catedral de Córdoba, 1692.



Fig. 176. P. Mattei, Bautismo de un rey, Catedral de Córdoba, 1692.



Fig. 177. G. de Maes, Predicación, Castillo de Javier, 1692.



Fig. 178. Victoria milagrosa sobre los badagas, Castillo de Javier.



Fig. 179. Confesión y disciplinas en el palmeral de Cananor,
Castillo de Javier



Fig. 180. Abogado contra la peste, Castillo de Javier.



Fig. 181. Milagro del cangrejo, Castillo de Javier.



Fig. 182. Espolique de un caballero japonés, Castillo de Javier.



Fig. 183. Ingreso de Javier en la Compañía, Convento del Carmen,
Santiago de Chile.



Fig. 184. Despedida de San Ignacio, Convento del Carmen, Santiago de Chile.



Fig. 185. Portada de *Il patriarca sant'Ignazio*, 1799,
Biblioteca de Loyola.



Fig. 186. Con el rey de Bungo, Convento del Carmen,
Santiago de Chile.



Fig. 187. Abogado contra la peste, Convento del Carmen, Santiago de Chile.



Fig. 188. Muerte, Convento del Carmen, Santiago de Chile.



Fig. 189. Gloria de San Francisco Javier, Convento del Carmen, Santiago de Chile.



Fig. 190. Milagro de la hermana Beatriz, Convento del Carmen, Santiago de Chile.



Fig. 191. M. Arteaga, Milagro de los cordeles, San Marcelo, Lima, hacia 1680.



Fig. 192. J. Valdés Leal, Vida de San Ignacio, San Pedro, Lima, hacia 1655-1659.



Fig. 193. M. Arteaga, Aparición de San Jerónimo, San Marcelo, Lima, hacia 1680.



Fig. 194. M. Arteaga, Despedida de los reyes de Portugal, San Marcelo, Lima, hacia 1680.



Fig. 195. M. Arteaga, Aparición de la Virgen, San Marcelo, Lima, hacia 1680.



Fig. 196. M. Arteaga, Levitación, San Marcelo, Lima, hacia 1680.



Fig. 197. M. Arteaga, Milagro de resurrección, San Marcelo, Lima, hacia 1680.



Fig. 198. M. Arteaga, Muerte, San Marcelo, Lima, hacia 1680.



Fig. 199. Capilla de los Reyes, Catedral, Puebla de los Ángeles, México.

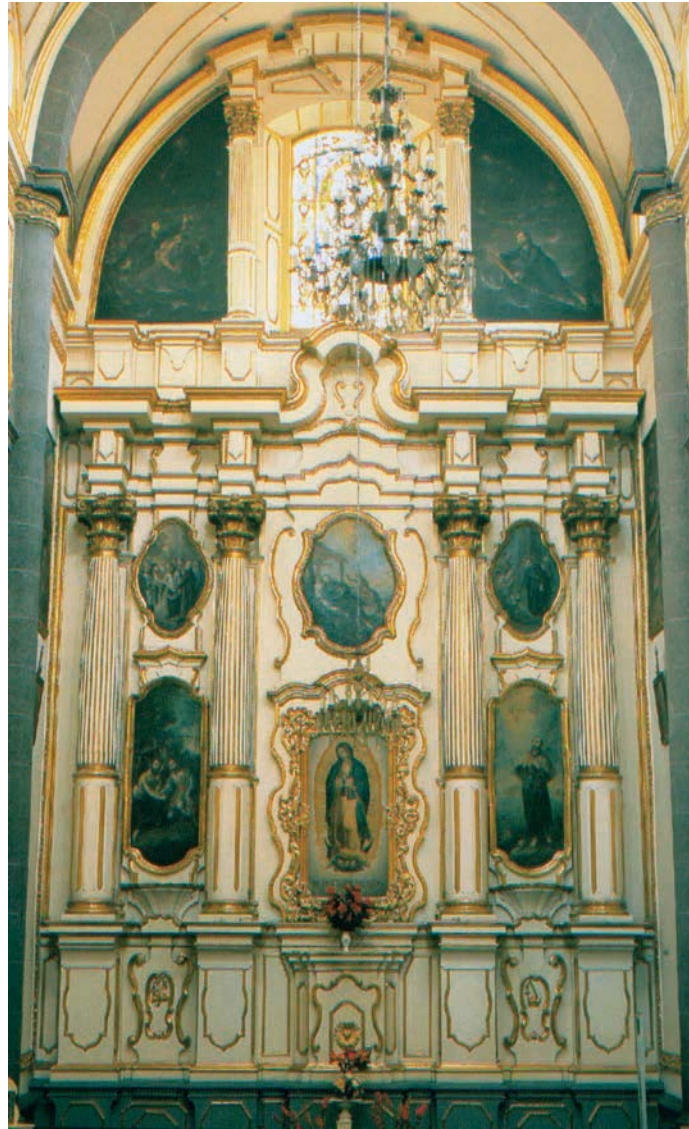


Fig. 200. Retablo de San Francisco Javier en Nuestra Señora de la Luz, Puebla de los Ángeles, México.



Fig. 201. Confesión y disciplinas, Nuestra Señora de la Luz, Puebla de los
Ángeles, México.



Fig. 202. Milagro del cangrejo, Nuestra Señora de la Luz, Puebla de los Ángeles, México.



Fig. 203. Reliquia del brazo, Nuestra Señora de la Luz,
Puebla de los Ángeles, México.



Fig. 204. Resurrección de una niña, Nuestra Señora de la Luz,
Puebla de los Ángeles, México.



Fig. 205. Muerte, Nuestra Señora de la Luz, Puebla de los Ángeles, México.

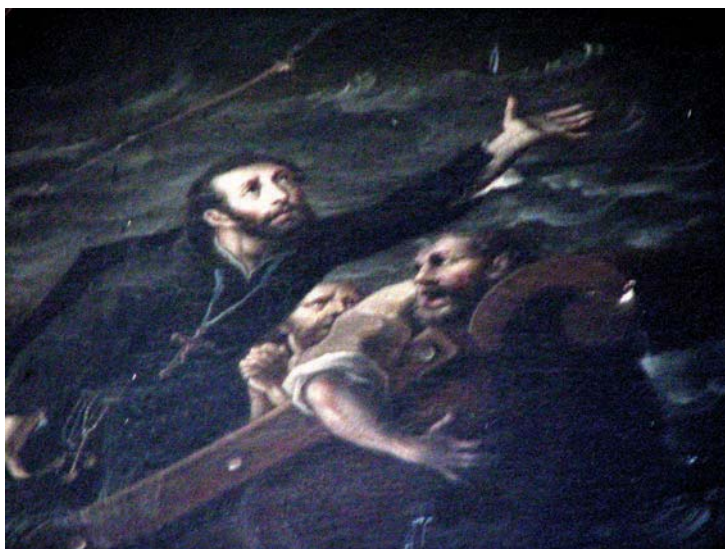


Fig. 206. San Francisco Javier salvado milagrosamente en una tabla, Nuestra Señora de la Luz, Puebla de los Ángeles, México.



Fig. 207. San Francisco Javier salvado milagrosamente en una tabla, Nuestra Señora de la Luz, Puebla de los Ángeles, México.



Fig. 208. *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Theſibus Philoſophicis illustrata*, Viena, 1690.



Fig. 209. Sueño del indio a hombros, Pinacoteca de la Profesa, México.



Fig. 210. Disputa con Fucarandono, *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis illustrata*, Viena, 1690.



Fig. 211. Disputa con Fucarandono, Pinacoteca de la Profesa, México.



Fig. 212. Bautizo, *Vita S. Francisci Xaverii Soc. Iesu Thesibus Philosophicis . illustrata*, Viena, 1690.



Fig. 213. A. de Torres, Bautizo, Colegio Vizcaínas, México.



Fig. 214. Ilustración en *Sumario de las indulgencias*, México.



Fig. 215. Despedida de San Ignacio, Parroquia de la Veracruz, México.



Fig. 216. Disputa con Fucarandono, Parroquia de la Veracruz, México.



Fig. 217. Milagro del P. Mastrilli, Parroquia de la Veracruz, México.



Fig. 218. Resucita a un niño, Parroquia de la Veracruz, México.



Fig. 219. Victoria milagrosa sobre los badagas,
Parroquia de la Veracruz, México.



Fig. 220. Entrada en la corte del rey de Bungo,
Parroquia de la Veracruz, México.



Fig. 221. Bautizando, Parroquia de la Veracruz, México.



Fig. 222. Bautizando, Museo Nacional de Arte de México.



Fig. 223. Nacimiento de Javier, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 224. ¿Qué importa al hombre...?, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 225. Estudiante en París, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 226. San Ignacio estudiante, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris* de Rubens-Barbé, 1609.



Fig. 227. Milagro de los cordeles, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 228. Lame las llagas, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 229. Visión de las cruces, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 230. Sueño del indio a hombros, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 231. Despedida del papa Pablo III, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 232. Institutum Societatis Iesu, 1752, Biblioteca de Loyola.



Fig. 233. En el viaje a Lisboa socorre a un criado,
Convento de la Merced, Quito.



Fig. 234. Grabado de S. Bolswert, La conversión de san Pablo.



Fig. 235. Encuentro con Simón Rodríguez,
Convento de la Merced, Quito.



Fig. 236. Predicando, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 237. Predicando, Convento de la Merced, Quito.l



Fig. 238. Espolique de un caballero, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 239. Disputa con Fucarandono, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 240. Javier taumaturgo, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 241. Javier taumaturgo, M. Küsell, Fondo Schurhammer.



Fig. 242. Javier protector de los navegantes, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 243. Klauber, *Elementum aquae*, Biblioteca Nacional de Portugal.



Fig. 244. Bautizos y milagro del cangrejo, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 245. Príncipe del mar, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 246. Grabado de Bagay, *Catecismo o instrucción cristiana* de P. Murillo Velarde, 1752, Biblioteca Nacional.



Fig. 247. Expulsa demonios, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 248. Rubens-Barbé, *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris*, 1609.



Fig. 249. Milagrosa fuga en un tronco, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 250. Predice la victoria sobre los azenos, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 251. Profecía de Pedro Vello, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 252. Muerte, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 253. Muerte, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 254. Muerte, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 255. Milagro del corte del brazo, Convento de la Merced, Qito.



Fig. 256. M. Irala en *Anatomía galénico moderna*, 1716,
Fondo Antiguo Universidad de Navarra.



Fig. 257. Milagro del P. Mastrilli, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 258. Lluvia de trigo, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 259. Aparición milagrosa, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 260. Milagro en la ciudad de Goa, Convento de la Merced, Quito.



Fig. 261. Klauber, *Historiae Biblicae*, 1757, detalle, Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 262. Aparición, Urna funeraria, Bom Jesus, Goa.



Fig. 263. Milagro de las llagas, Urna funeraria, Bom Jesus, Goa.



Fig. 264. Visión de los trabajos futuros, Urna funeraria, Bom Jesus, Goa.



Fig. 265. Visión de los trabajos futuros, en *História da vida de* Lucena, Lisboa, 1600.



Fig. 266. Tres milagros en el viaje a Lisboa, Urna funeraria, Bom Jesus, Goa.



Fig. 267. Limosna a Jerónimo de Mendoza, Urna funeraria, Bom Jesus, Goa.



Fig. 268. Milagro de la bilocación, Urna funeraria, Bom Jesus, Goa.



Fig. 269. Bautizo de los tres reyes, Urna funeraria, Bom Jesus, Goa.



Fig. 270. Las lámparas de Cotata, Urna funeraria, Bom Jesus, Goa.



Fig. 271. Curación del hijo de Tomé Cruz, Urna funeraria, Bom Jesus, Goa.



Fig. 272. Milagro del P. Mastrilli, Urna funeraria, Bom Jesus, Goa.



Fig. 273. Profecía de la victoria sobre los azenos, Urna funeraria, Bom Jesus, Goa.

Fig. 274. *Vita Beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris* de Rubens-Barbé, 1609.





Fig. 275. Con el indio a hombros, Urna funeraria, Bom Jesus, Goa.



Fig. 276. Con el indio a hombros, Capilla de San Francisco Javier, Bom Jesus, Goa.



Fig. 277. Despedida del papa
Pablo III, Capilla de San
Francisco Javier,
Bom Jesus, Goa.



Fig. 278. Milagro del pozo,
Capilla de San Francisco
Javier, Bom Jesus, Goa.



Fig. 279. Milagro del pozo. Urna funeraria, Bom Jesus, Goa.



Fig. 280. Resucita a un joven, Capilla de San Francisco Javier, Bom Jesus, Goa.



Fig. 281. Javier endulza el agua del mar, Capilla de San Francisco Javier, Bom Jesus, Goa.



Fig. 282. Milagro del peñasco roto, Capilla de San Francisco Javier, Bom Jesus, Goa.

Fig. 283. Traslado del cuerpo
a Goa, Capilla de
San Francisco Javier,
Bom Jesus, Goa.



Fig. 284. Cura a Antonio
Rodríguez, Capilla de
San Francisco Javier,
Bom Jesus, Goa.



Fig. 285. Devoto jesuita, Capilla de San Francisco Javier, Bom Jesus, Goa.



Fig. 286. Abogado contra la peste, Capilla de San Francisco Javier, Bom Jesus, Goa.



Fig. 287. Milagro de las lámparas de Cotata, Capilla de San Francisco Javier, Bom Jesus, Goa.



Fig. 288. Curación del hijo de Tomé Cruz, Capilla de San Francisco Javier, Bom Jesus, Goa.



Fig. 289. Varias resurrecciones,
Capilla de San Francisco
Javier, Bom Jesus, Goa.



Fig. 290. Varias resurrecciones,
Urna funeraria,
Bom Jesus, Goa.



Fig. 291. Visión de la Virgen, Capilla de San Francisco Javier, Bom Jesus, Goa.



Fig. 292. Javier con los mártires del Japón, Capilla de San Francisco Javier, Bom Jesus, Goa.



Fig. 293. Resucita a un muerto, Casa Profesa, Goa.

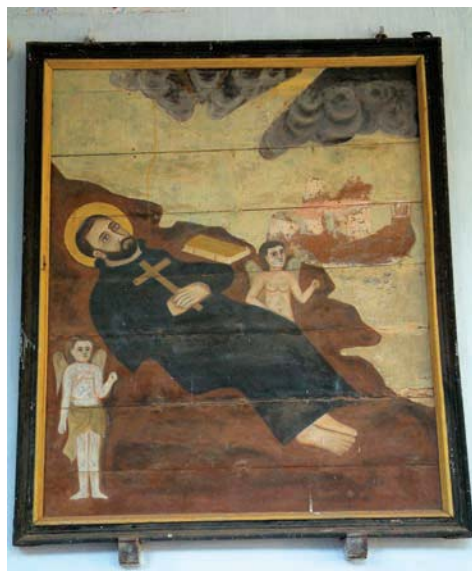


Fig. 294. Muerte, Casa Profesa, Goa.



Fig. 295. Veneración del cuerpo, Casa Profesa, Goa.



Fig. 296. Milagro del P. Mastrilli, Casa Profesa, Goa.



Fig. 297. Curación del hijo de
Tomé Cruz,
Casa Profesa, Goa.

Fig. 298. Portada de la
*Relación de las fiestas que
hizo el Colegio de la
Compañía de Jesús de Girona*,
1622, Biblioteca Histórica
Universidad de Valencia.

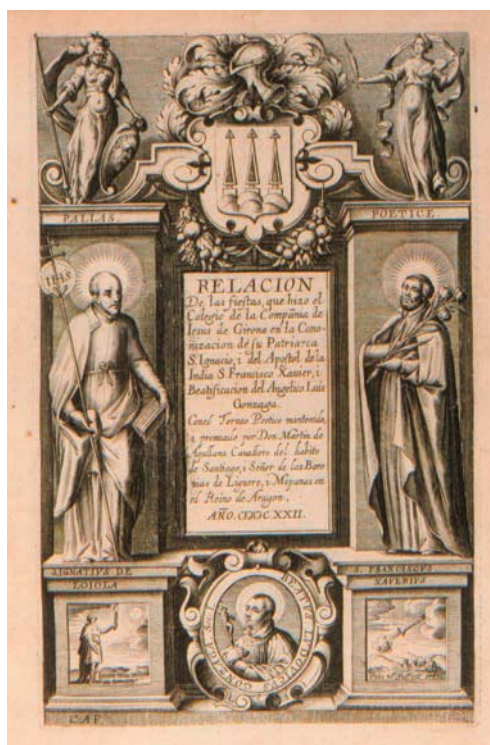




Fig. 299. Ignatius insignium epigrammatum et elogiorum centuris expressus
 de C. Bovio, 1655.

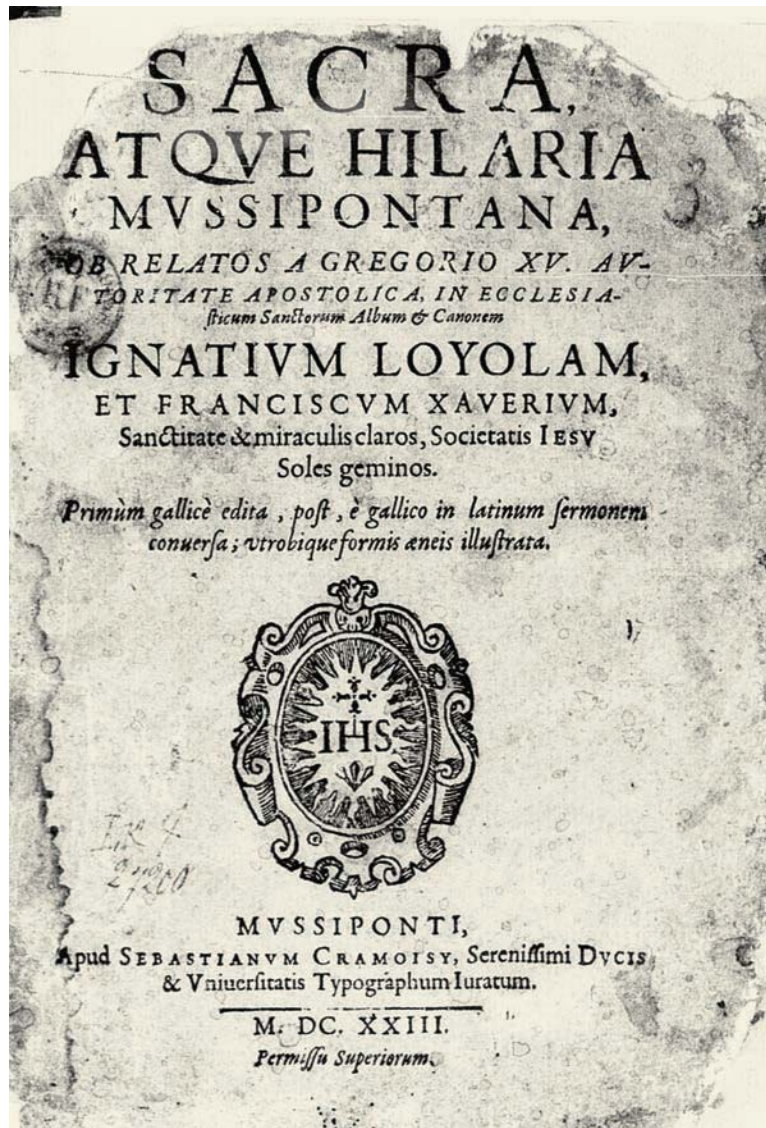


Fig. 300. *Sacra atque hilaria Mussipontana*, 1623,
Bibliothèque Nationale de France.

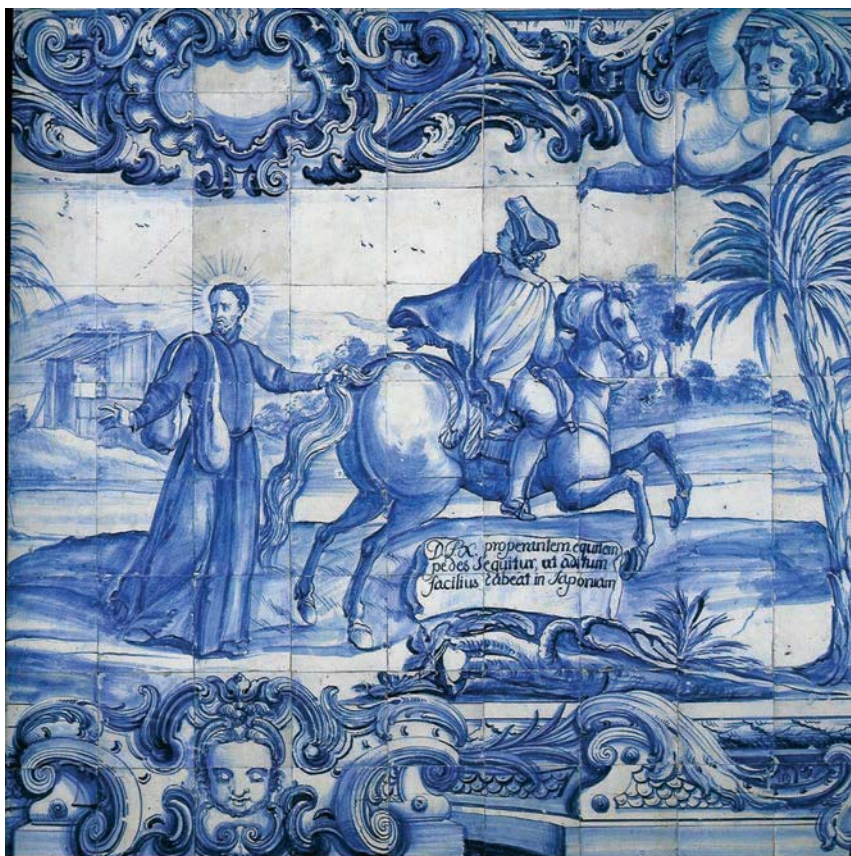


Fig. 301. Espolique de un noble japonés. Azulejos en el Hospital de Arroios, Lisboa, siglo XVIII.



Fig. 302. *Sacra atque hilaria Mussipontana*, 1623,
Bibliothèque Nationale de France.

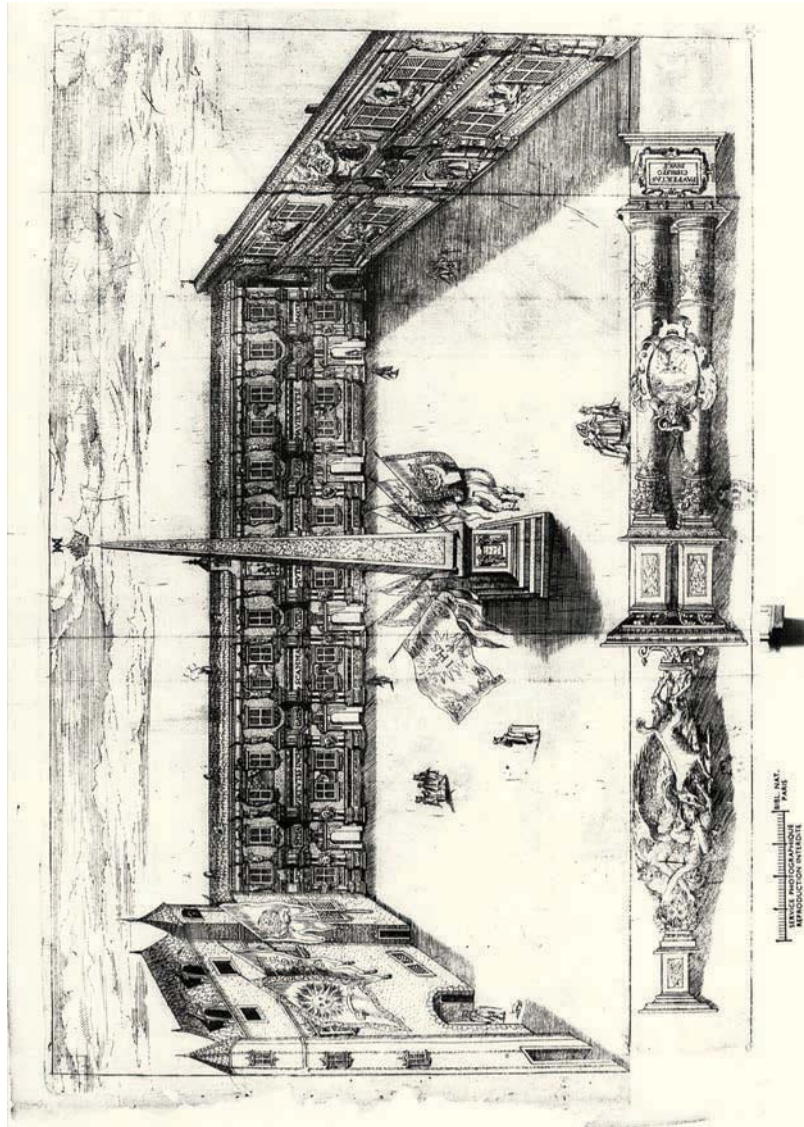


Fig. 303. *Sacra atque hilaria Mussipontana*, 1623,
Bibliothèque Nationale de France.



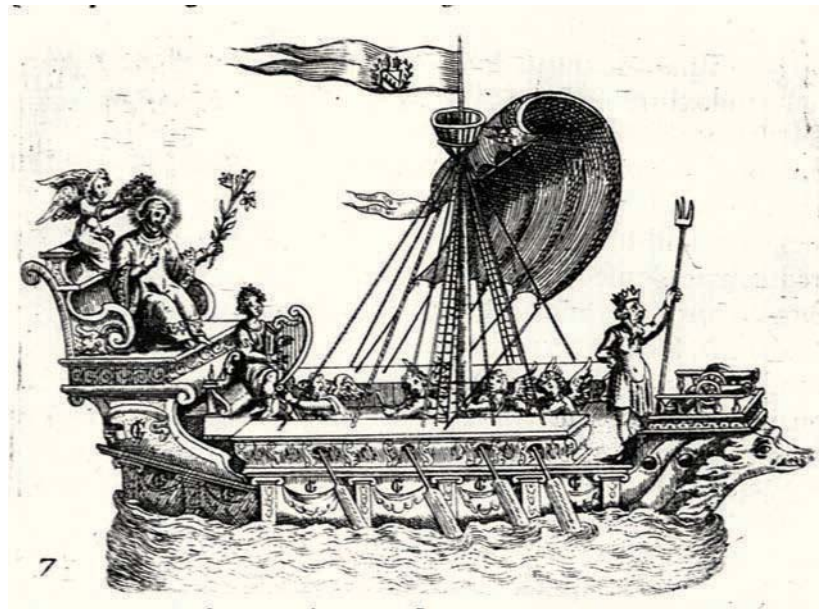
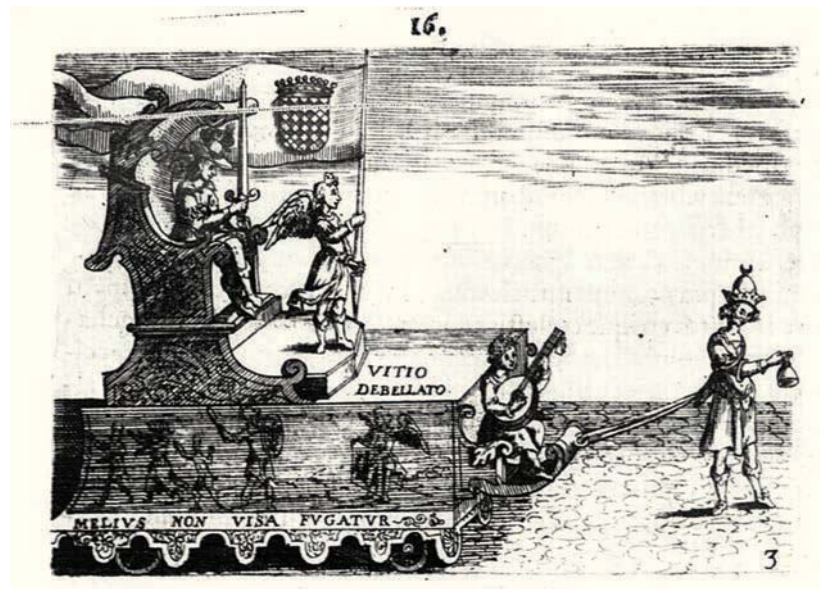
Fig. 305. Grabado de J. Villafranca en *El príncipe del Mar* de L. Ortiz, 1688, Biblioteca Histórica Universidad de Valencia.



Fig. 306. *Enneade panegirica detta a S. Francesco Saverio*, A. Alberti, 1650, Biblioteca de Loyola.



Figs. 307-308. *Sacra atque hilaria Muſſipontana*, 1623, Bibliothèque Nationale de France.



Figs. 309-310. *Sacra atque hilaria Mussipontana*, 1623,
Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 311. *Catena proonima* de J.
R. de Córdoba, 1652,
Biblioteca de la Real
Colegiata de Roncesvalles.

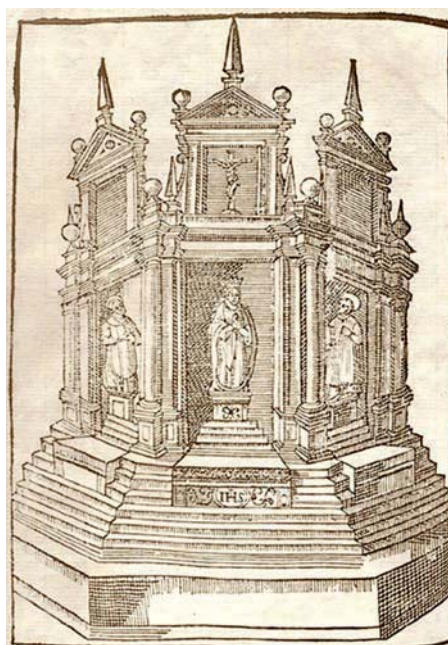


Fig. 312. Grabado del *Siglo*
Quarto de la Conquista de
Valencia de M. A. Ortí, 1640,
Biblioteca Universidad de
Navarra.

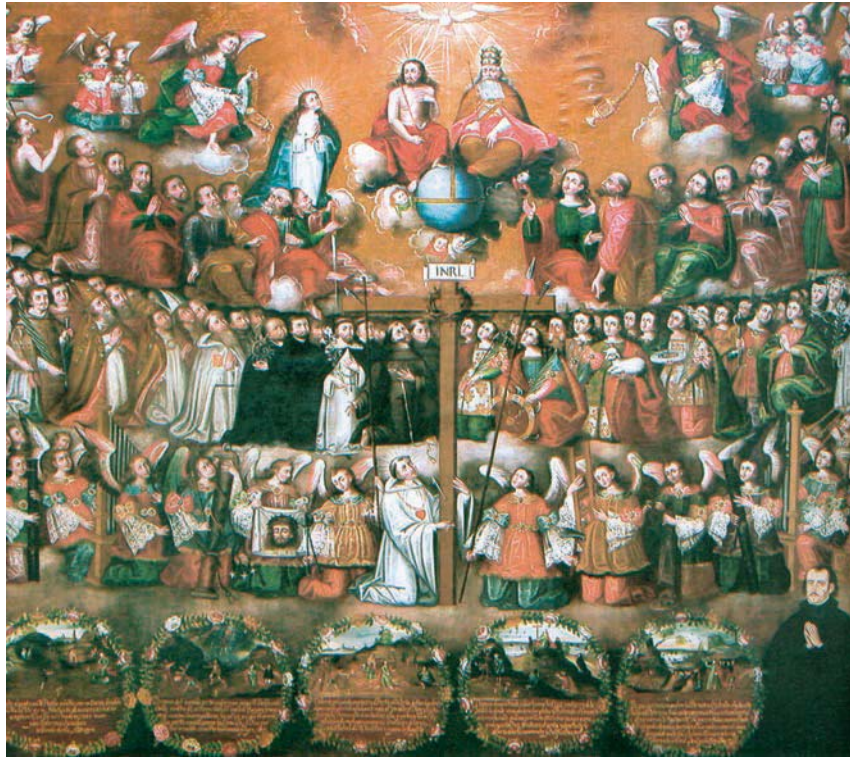


Fig. 313. J. López de los Ríos, iglesia de Carabuco, Bolivia, 1684.



Fig. 314. C. de Villalpando, iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlán, México, 1710.



Fig. 315. Grabado en *Ideas de virtud en algunos claros varones de la Compañía de Jesús*, E. Nieremberg, 1643, Biblioteca de Loyola.

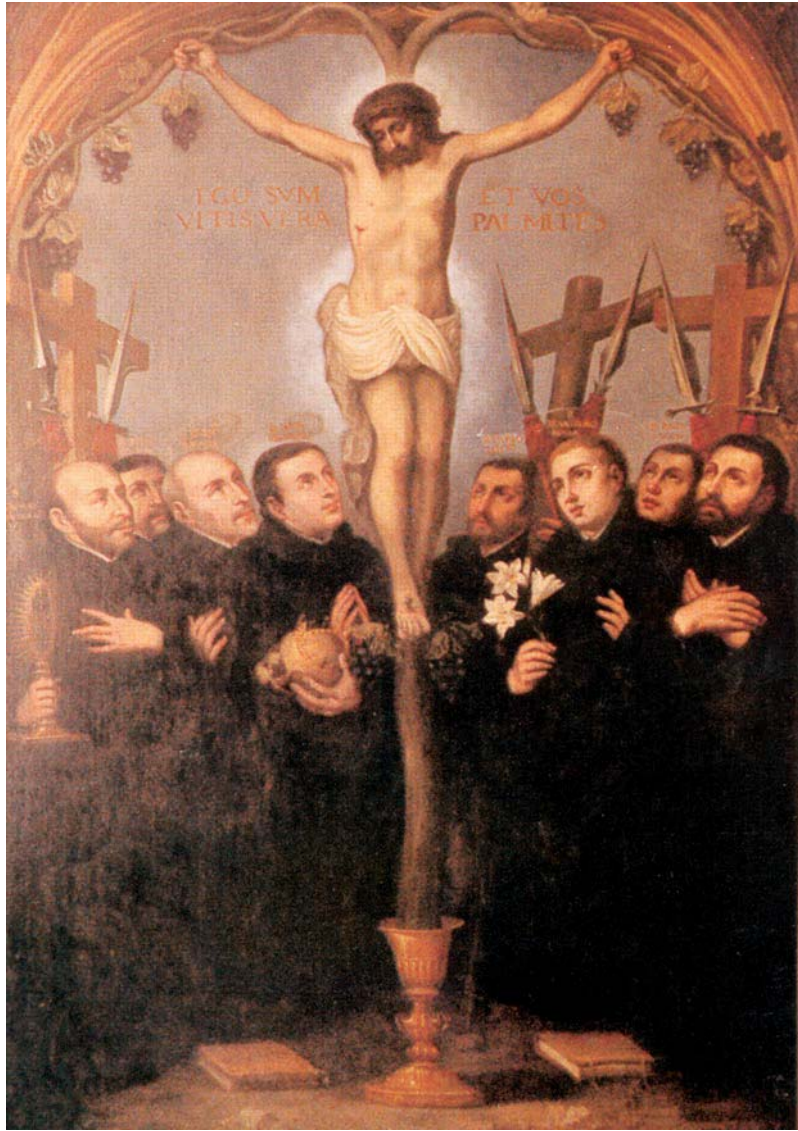


Fig. 316. Anónimo, siglo xvii, Residencia de la Compañía, Sevilla.



Fig. 317. J. Rodríguez Juárez, 1693, Museo Franz Mayer, México.



Figs. 318 y 319. Pintura mural en el baptisterio de Curahuara de Carangas, Bolivia.



Figs. 320-321. Alegorías de las partes del mundo de Cesare Ripa.



Figs. 322-323. Alegorías de las partes del mundo de Cesare Ripa.

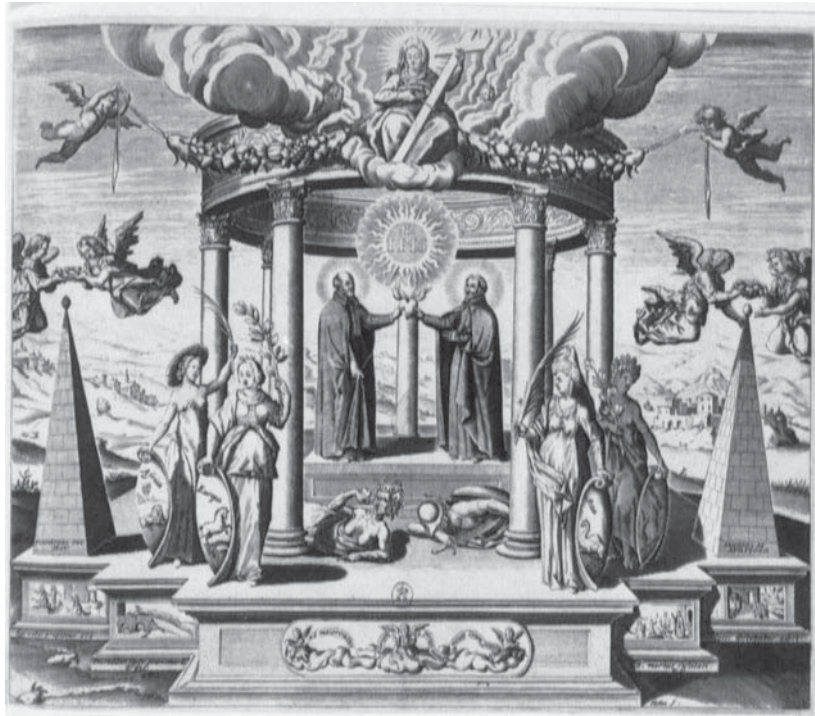


Fig. 324. C. Mellan. Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 325. Anónimo, Alegoría de la Compañía de Jesús, iglesia de San Pedro, Lima, siglo XVIII.



Fig. 326. J. Rodríguez Carnero, iglesia del Espíritu Santo, Puebla de los
Ángeles, México, finales siglo XVII.



Fig. 327. Anónimo iglesia del colegio de San Calixto, La Paz, Bolivia.



Fig. 328. Alegoría de la Prudencia, C. Ripa.

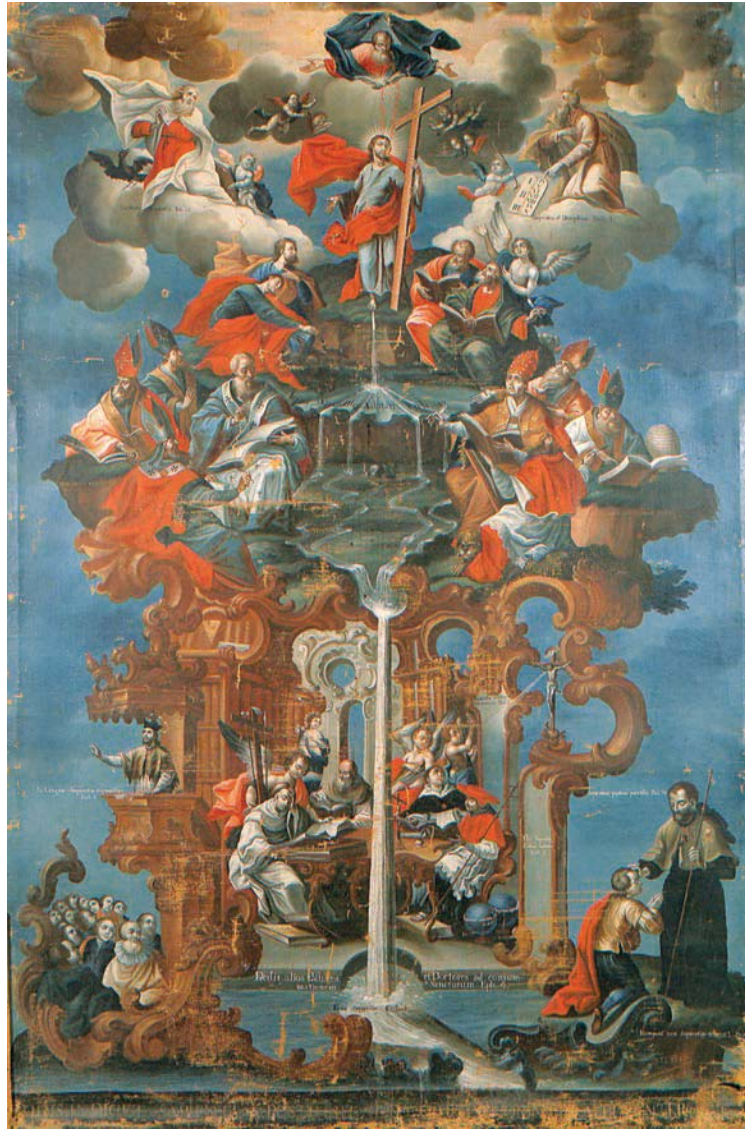


Fig. 329. Del Río, Museo Universidad de Sucre, Bolivia, siglo XVIII.



Fig. 330. Portada de *Philosophia* de J. Juániz, 1654.
 Biblioteca General de Navarra.



Fig. 331. *Vita S. Francisci Xaverii So. Iesu thesibus philosophicis illustrata*,
Viena, 1690.

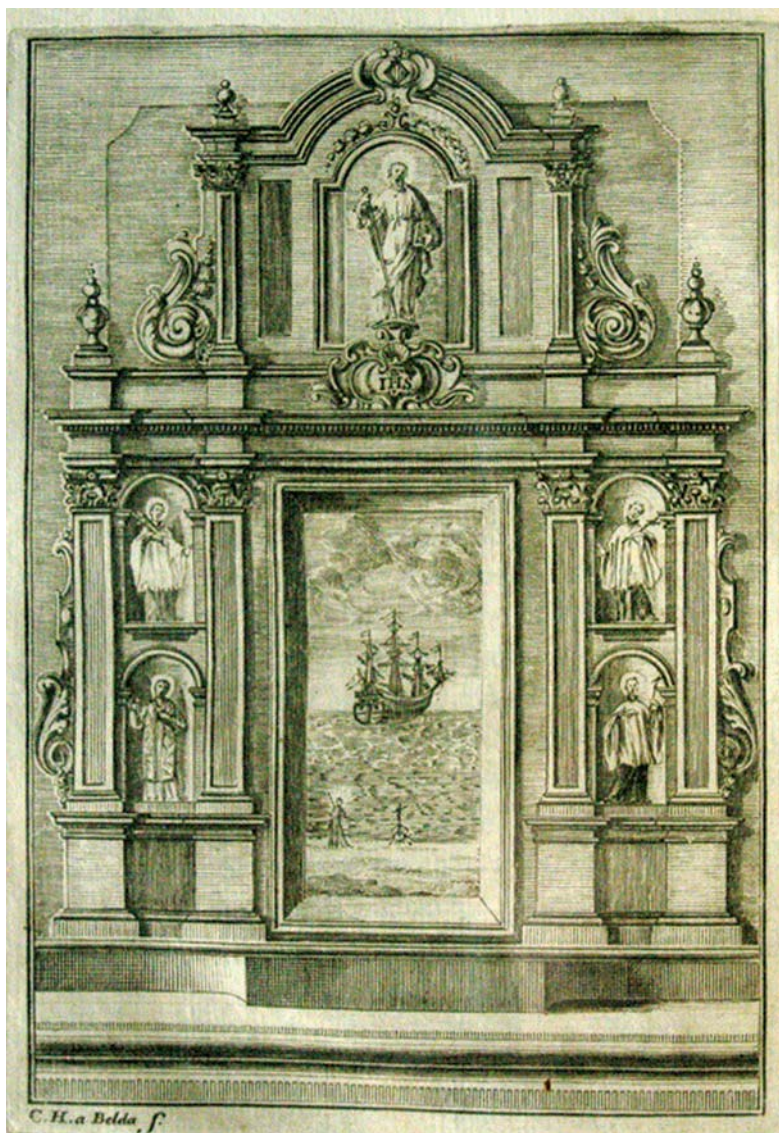


Fig. 332. Altar del colegio de San Pablo de Valencia en *Fiestas centenarias con que la insigne, noble, leal y coronada ciudad de valencia celebró en el día 9 de octubre de 1738 la quinta centuria de su cristiana conquista*, 1740, Biblioteca Universidad de Navarra.

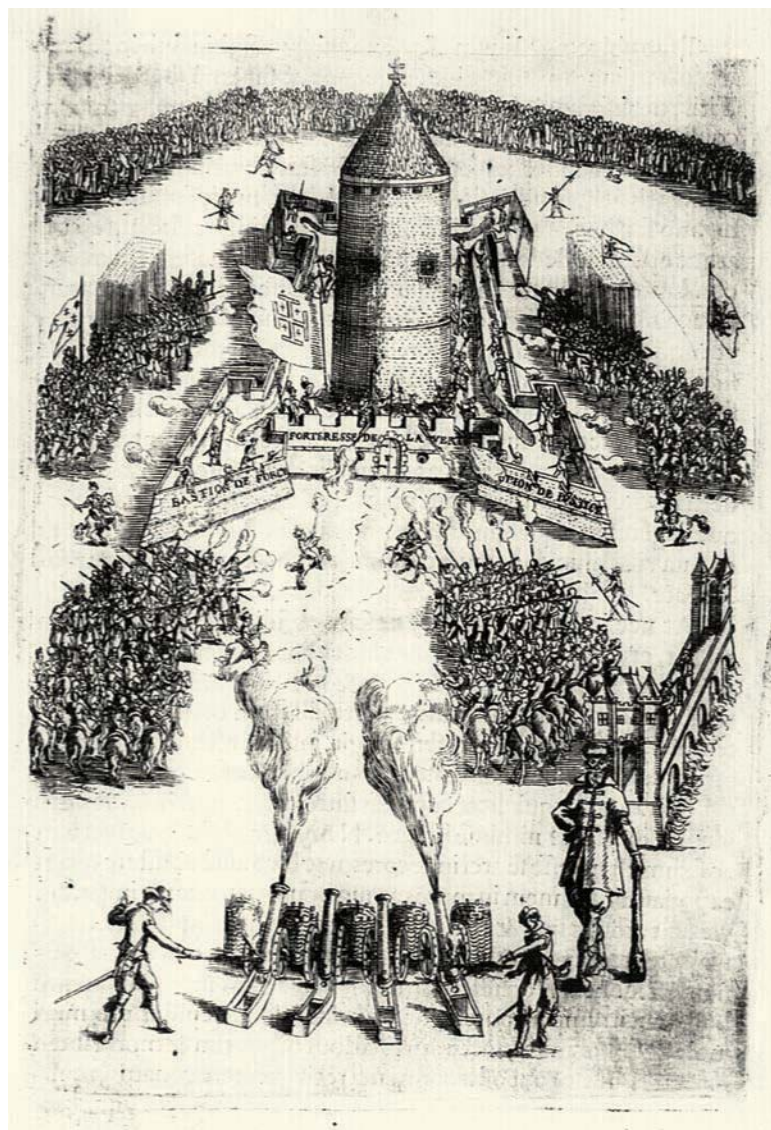


Fig. 333. *Sacra atque hilaria Mussipontana*, 1623,
Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 334. *Imago primi saeculi*, Amberes, 1640.



Fig. 335. Imago primi saeculi, 1640.

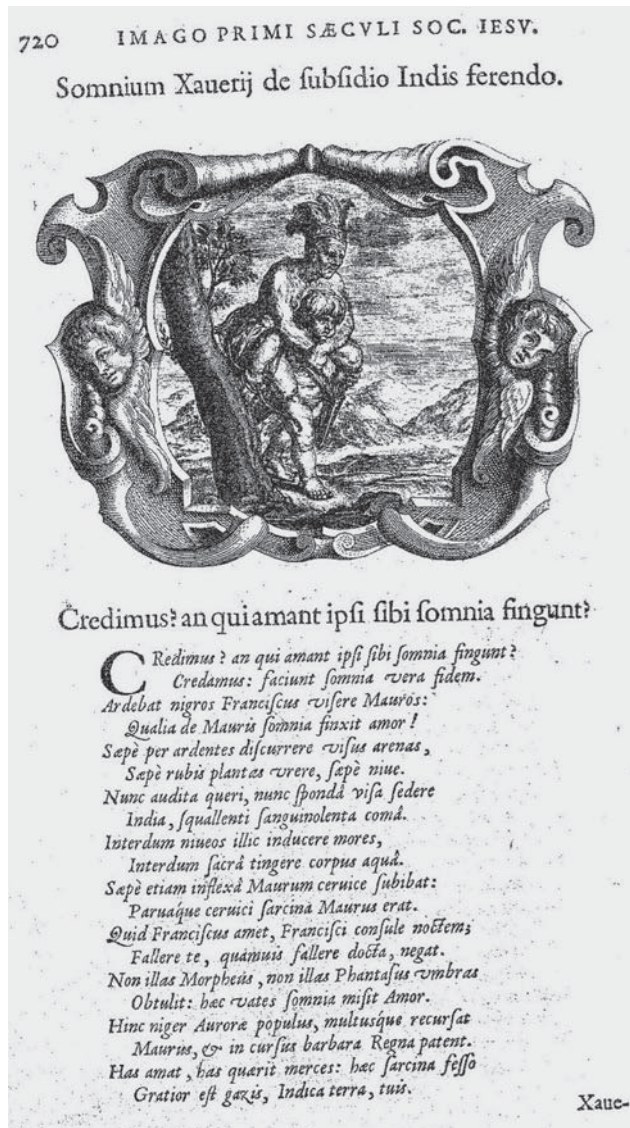


Fig. 336. Imago primi saeculi, 1640.



Fig. 337. Imago primi saeculi, 1640.

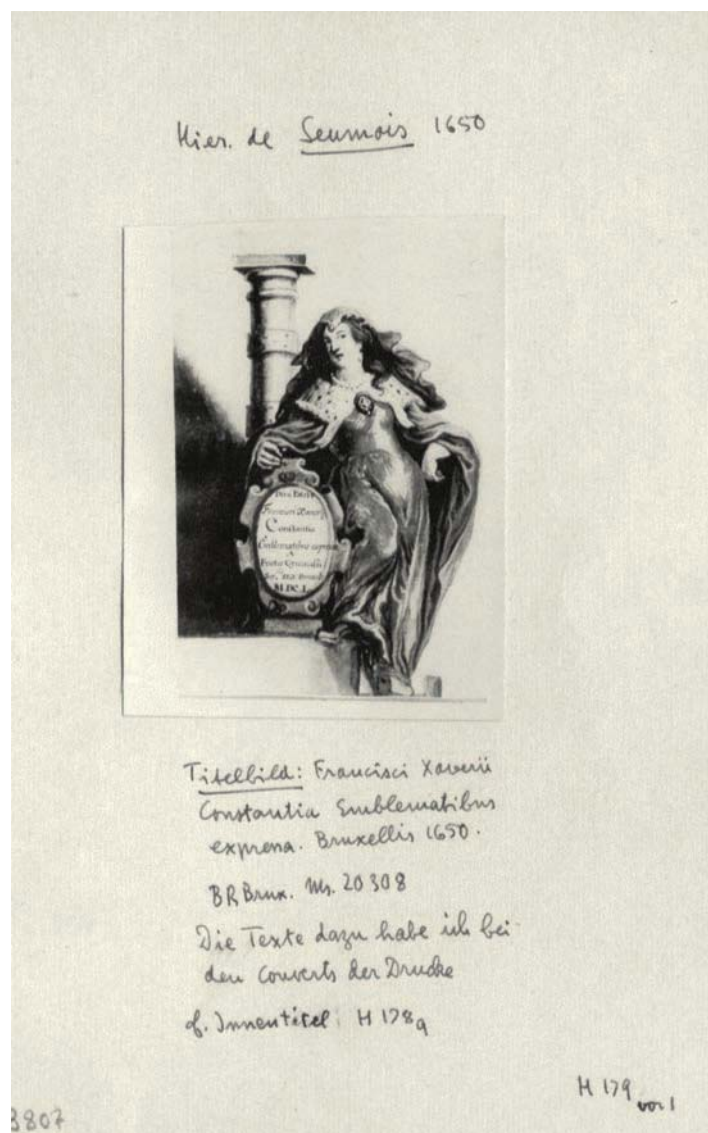


Fig. 338. H Seumois, *Francisci Xaverii*, 1650.
Ficha del Fondo Schurhammer.



Fig. 339. H Seumois, *Francisci Xaverii*, 1650.



Fig. 340. H Seumois, *Francisci Xaverii*, 1650.



Fig. 341. H Seumois, *Francisci Xaverii*, 1650.



Fig. 342. H Seumois, *Francisci Xaverii*, 1650.



Fig. 343. H Seumois, *Francisci Xaverii*, 1650.



Fig. 344. H Seumois, *Francisci Xaverii*, 1650.



Fig. 345. H Seumois, *Francisci Xaverii*, 1650.



Fig. 346. H Seumois, *Francisci Xaverii*, 1650.



Fig. 347. H Seumois, *Francisci Xaverii*, 1650.



Fig. 348. H. Caeleste Pantheon, *Lucis Evangelicae*, 1659.



Fig. 349. C. Bovio, *Ignatius insignium epigrammatum*, 1655.



Fig. 350, C. Bovio, *Ignatius insignium epigrammatum*, 1655.

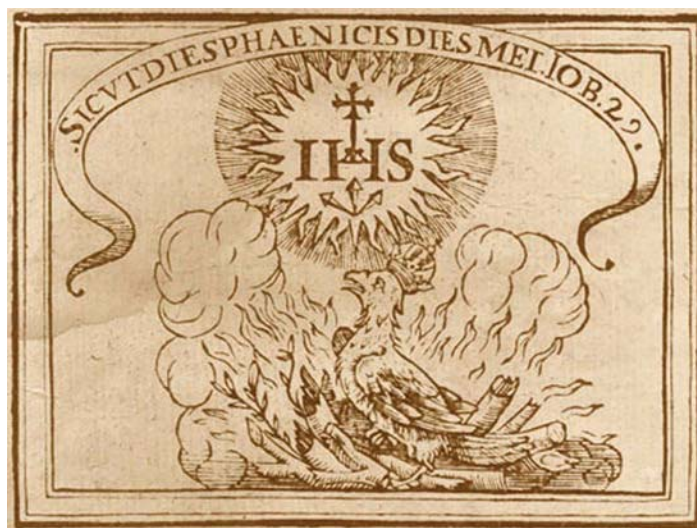


Fig. 351. *Libro de las honras que hizo el Colegio de Madrid*, 1603, emb. 12.



Fig. 352. D. López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, emb. 187, 1684, Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 353. *Imago primi saeculi Societatis Iesu*, Amberes, 1640.



Fig. 354. J. F. Villava, *Empresas espirituales y morales*, 1613, lib. I, emp. 30.



Fig. 355. J. Rojas, *Representaciones de la Verdad vestida*, 1679.



Fig. 356. D. López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, emb. 118, 1684, Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 357. J. Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio politica*, emb. 27, 1653, Biblioteca Universidad de Navarra.

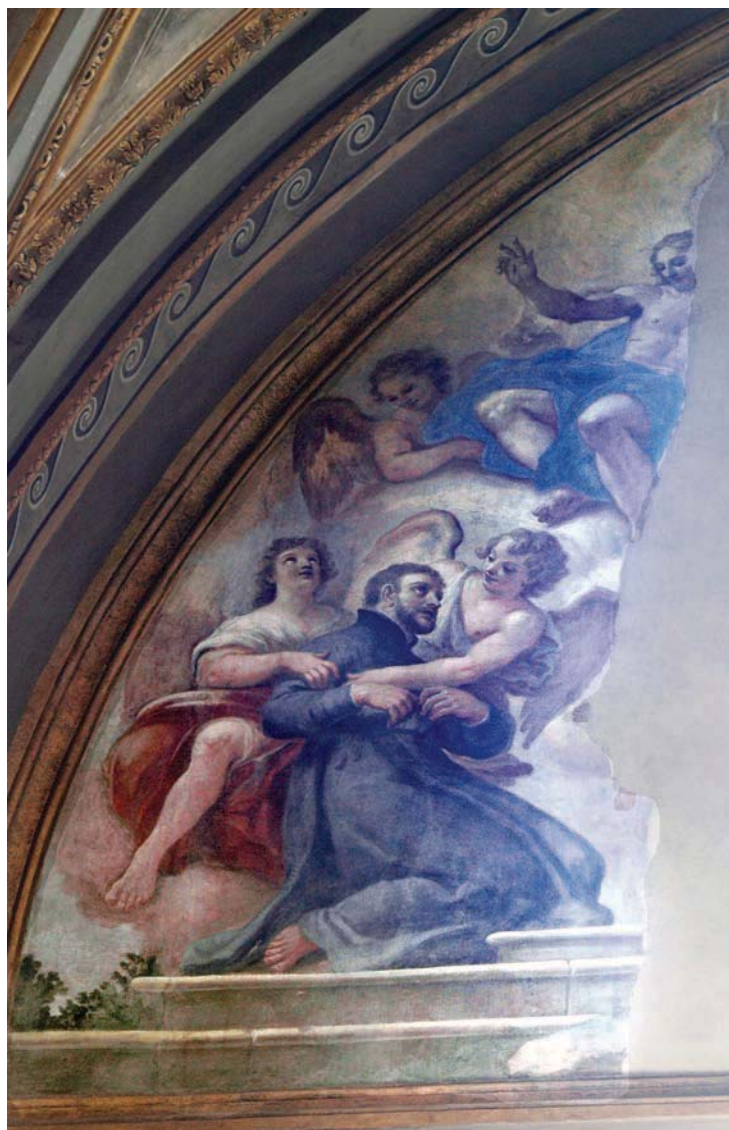


Fig. 358. J. Camerarius, *Symbolorum et emblematum*, 1596, cen. III, núm. 59, "Divinae nuncia pacis".

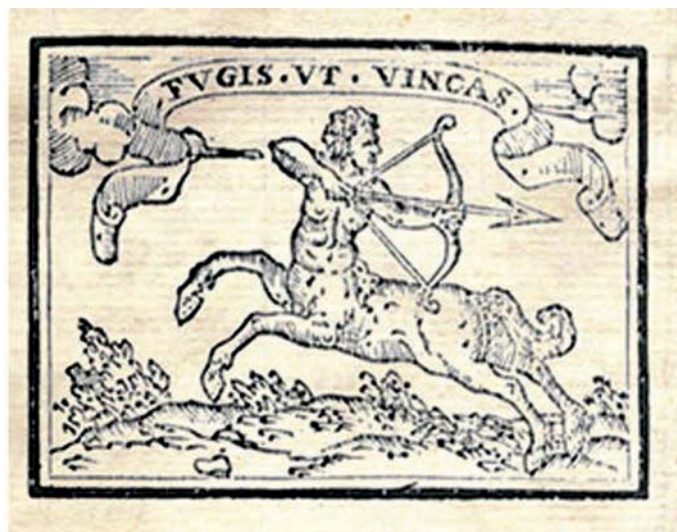


Fig. 359. S. Covarrubias, *Emblemas morales*, 1610, cen. II, emb. 74.
Biblioteca Capitular Pamplona.



Fig. 360. D. López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*,
emb. 18, 1684, Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 361. D. López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, emb. 53, 1684, Biblioteca Universidad de Navarra.

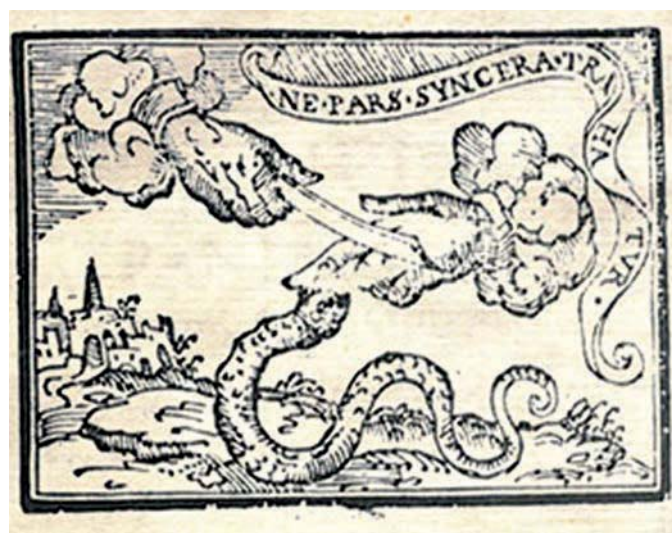


Fig. 362. S. Covarrubias, *Emblemas morales*, 1610, cen. I, emb. 24. Biblioteca Capitular Pamplona.

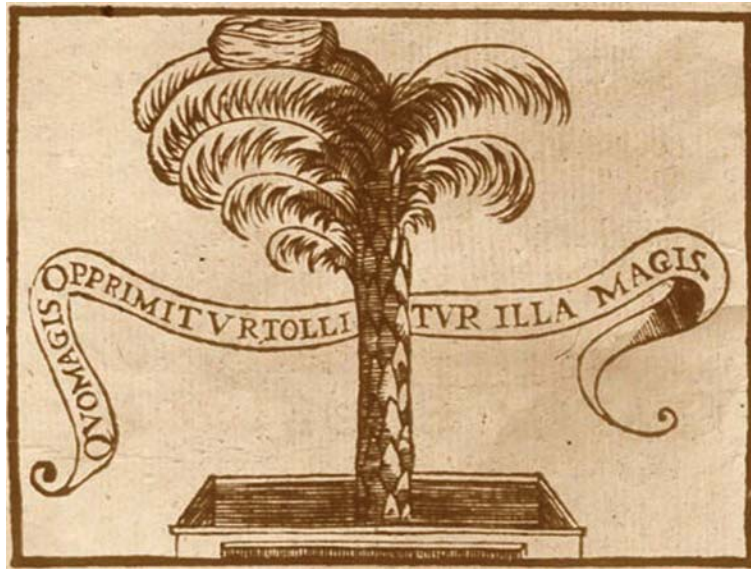


Fig. 363. *Libro de las honras que hizo el Colegio de Madrid*, 1603, emb. 30.



Fig. 364. F.Villava, *Empresas espirituales y morales*, 1613, emb. 11.



Fig. 365. S. Covarrubias, *Emblemas morales*, 1610, cen. I, emb. 5.
Biblioteca Capitulat Pamplona.



Fig. 366. Saavedra Fajardo, *Idea principis Christiano politici*, 1659, emp. 99.

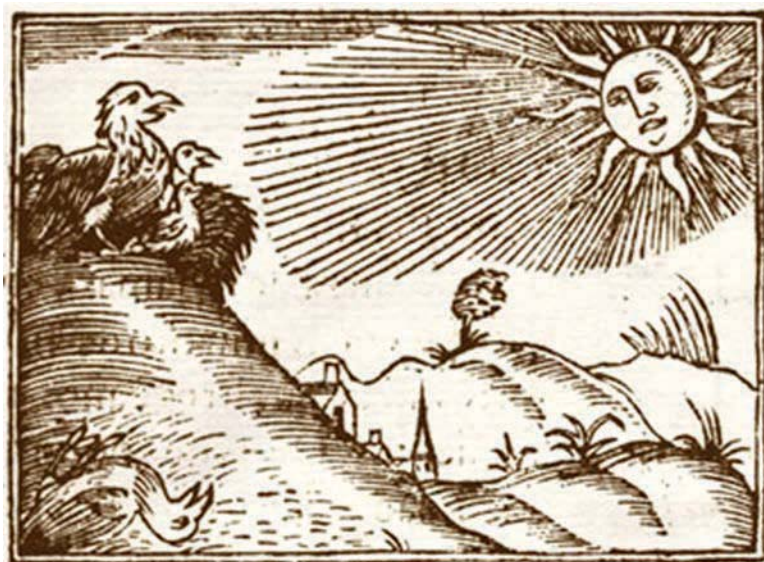


Fig. 367. H. Soto, *Emblemas moralizadas*, 1599, emb. 39.



Fig. 368. Iglesia de San Francisco Javier, Tepotzotlán, México.



Fig. 369. J. F. Villava, *Empresas espirituales y morales*, 1613, emp. 38.

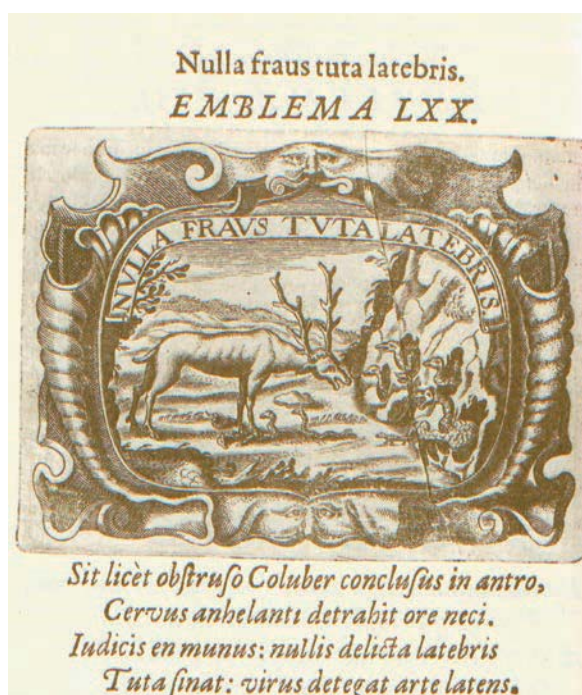


Fig. 370. J. Solórzano Pereira, *Emblemata centum regio politica*, emb. 70, 1653, Biblioteca Universidad de Navarra.

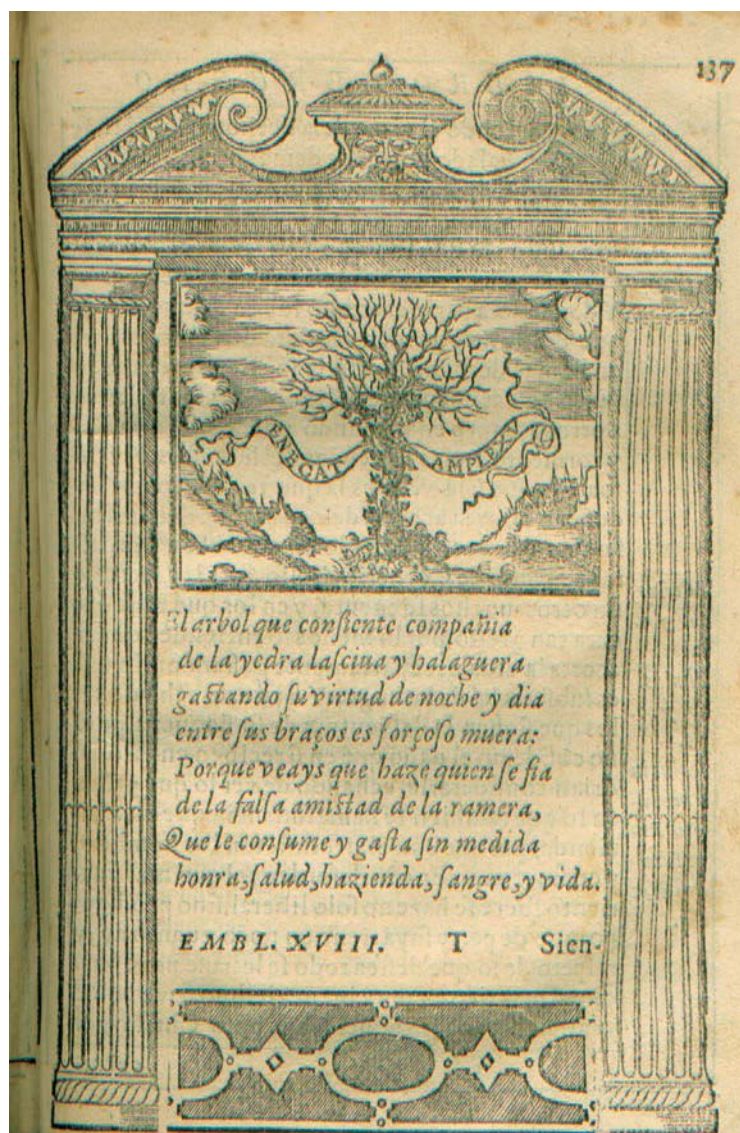


Fig. 371. J. de Horozco, *Emblemas morales*, 1589, lib. III, emb. 8.



Fig. 372. A. Remón, *Discursos elógicos y apologéticos*, 1627, emb. 10.

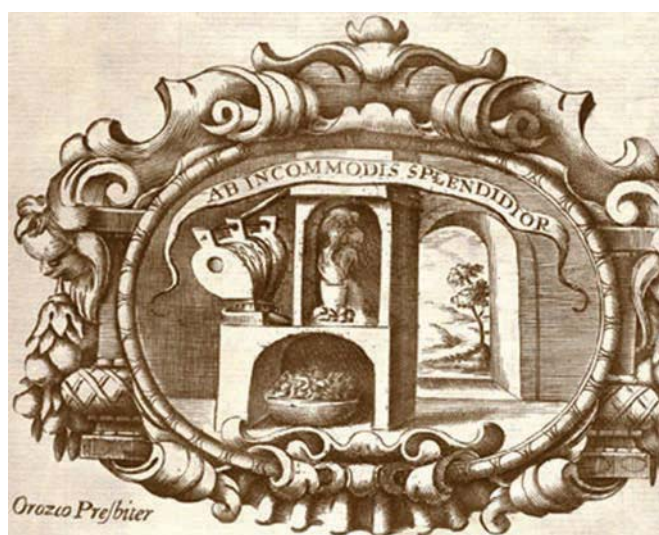


Fig. 373. J. Baños de Velasco, *Anneo Séneca ilustrado en blasones políticos y morales*, 1670.

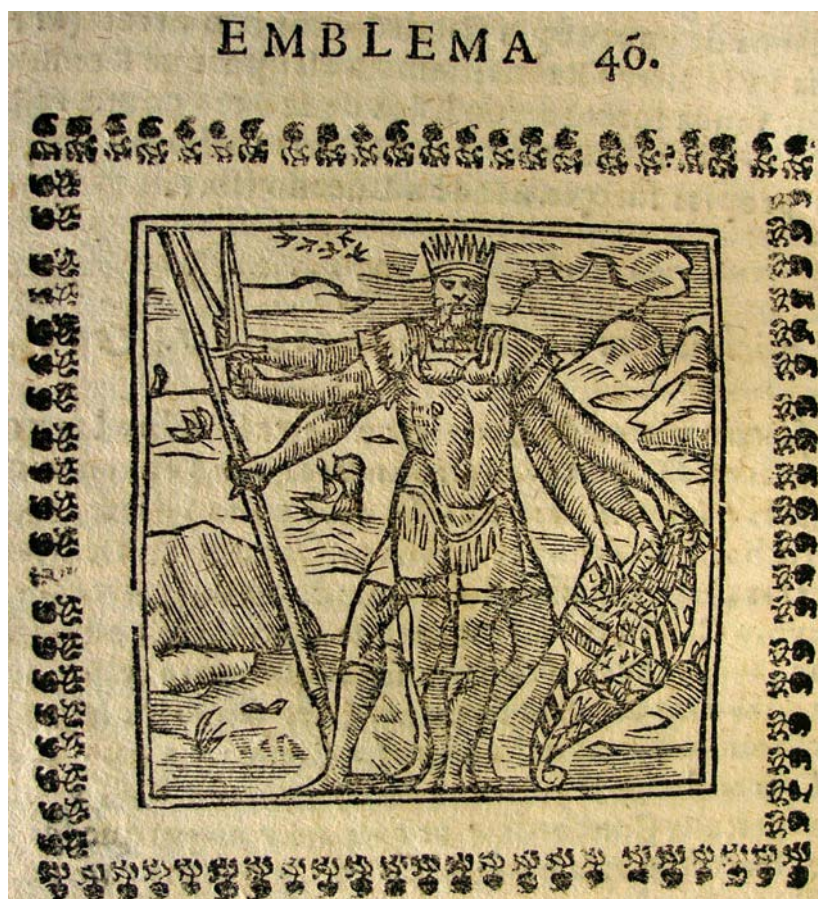


Fig. 374. D. López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, emb. 40, 1684, Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 375. F Núñez de Cepeda, *Idea de el buen pastor*, 1682, emp. 19.



Fig. 376. S. Covarrubias, *Emblemas morales*, 1610, cen. III, emb. 66.
Biblioteca Capitular Pamplona.



Fig. 377. S. Covarrubias, *Emblemas morales*, 1610, cen. II, emb. 24, Biblioteca Capitulat, Pamplona.



Fig. 378. S. Covarrubias, *Emblemas morales*, 1610, cen. II, emb. 97, Biblioteca Capitulat, Pamplona.



Fig. 379. D. López, *Declaración magistral sobre las emblemas de Andrés Alciato*, emb. 8, 1684, Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 380. T. Galle, retrato de san Francisco Javier en *Vita de Turselino*, Roma, 1596, Biblioteca Nacional.



Fig. 381. M. Greuter, 1610.

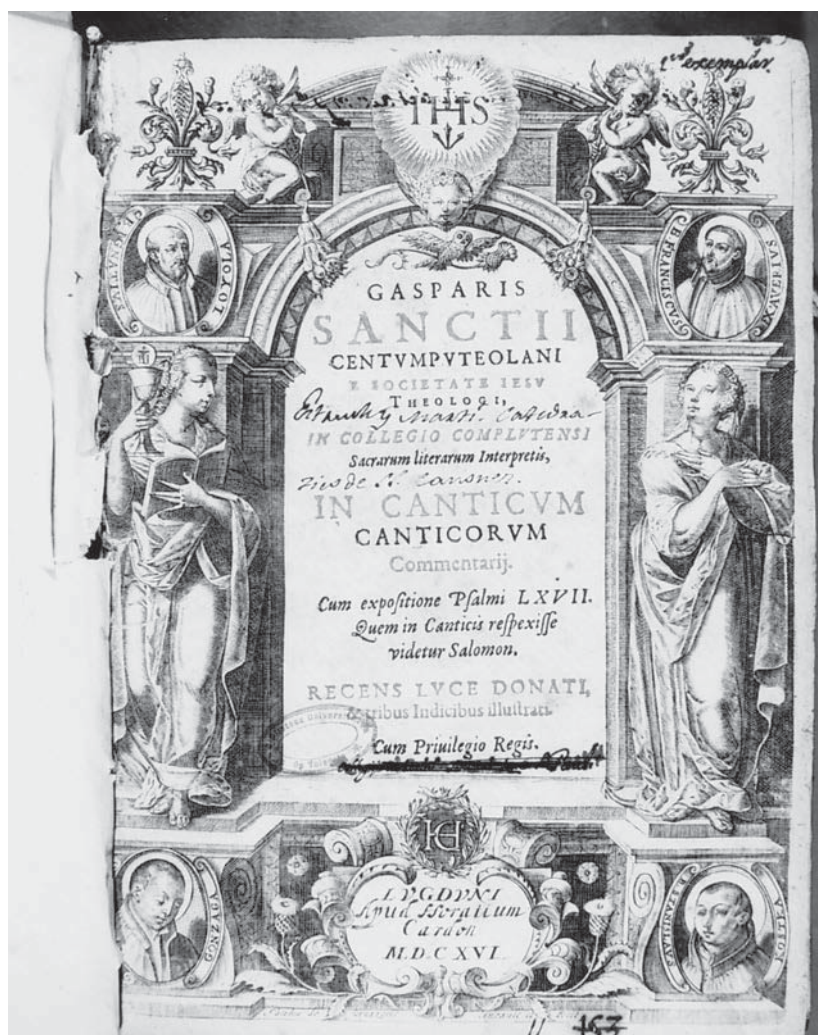


Fig. 382. Grabado de J. Fornazeris, 1616,
Biblioteca Histórica Universidad de Valencia.



Fig. 383. J. Fornazeris, 1615, Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 384. Portada en Gaspaaris Sanctii...1623,
Biblioteca Pública del Estado, Toledo.



Fig. 385. Retrato de San Francisco Javier, hacia 1600, Museo Vaticano.

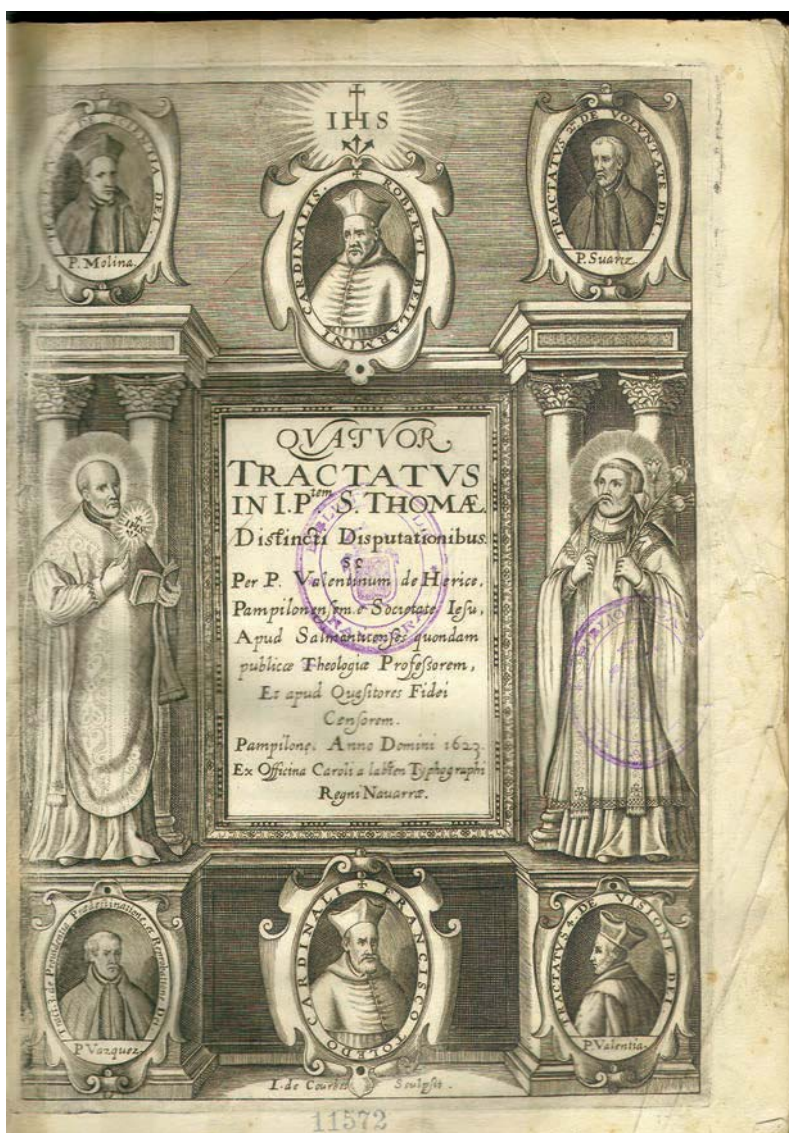


Fig. 386. Grabado de J. Courbes, 1622, Biblioteca General de Navarra.



Fig. 387. Antependio bordado, Iglesia St. Maria Himmelfahrt, Colonia.



Fig. 388. Ilustración en *S. P. Francisci Xaverii*, 1657, Biblioteca Nacional.



Fig. 389. Arte hispano-filipino, Colección particular, Pamplona.



Fig. 390. Relicario atribuido a J. de Mesa, 1625, Universidad de Sevilla.



Fig. 391. Relicario, T. Silling, 1638, St. Maria Himmelfahrt, Colonia.



Fig. 392. Catecismo de I. Paredes, 1758.



Fig. 393. *De Christiana Expeditione*, 1615, Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 394. Portada de *La Chine*, A. Kircher, 1670.



Fig. 395. Barbé-Rubens, *Vita Beati P. Ignatii*, 1609.



Fig. 396. M. Cabrera, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México.



Fig. 397. S.Vila, Convento de Clarisas de San Juan de la Penitencia, Orihuela (Alicante).



Fig. 398. M. Cabrera, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México, 1764.



Fig. 399. F. Goya, Museo de Bellas Artes, Zaragoza, hacia 1775-1780.



Fig. 400. Anónimo, Peregrino, Museo Pedro de Osma, Lima, siglo XVIII.



Fig. 401. E. Carradi, Iglesia de San Giovannino, Florencia, hacia 1622.



Fig. 402. Ch. Scheffler, 1751, Studienkirche, Dillingen.

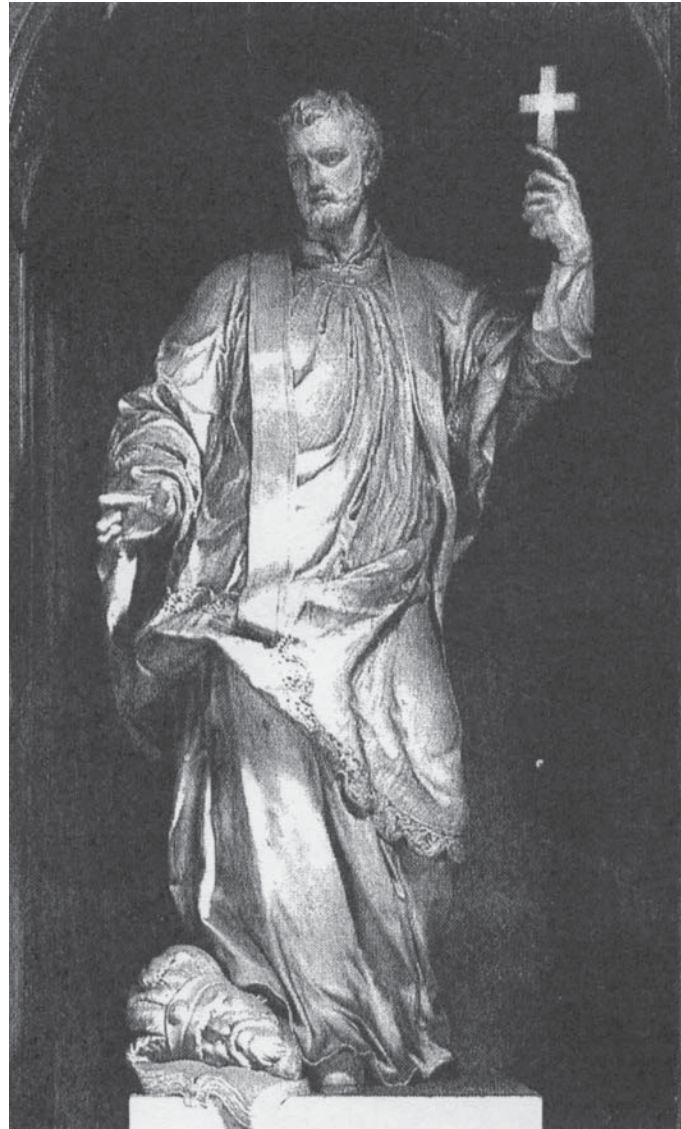


Fig. 403. G. Coustou, Saint Germain des Prés, París, siglo XVIII.



Fig. 404. Catedral de Coimbra, siglo xvii.



Fig. 405. Atribuido a Bocanegra, Museo de la Catedral de Guádix.



Fig. 406. L. S. Carmona, Nuestra Señora del Rosario, La Granja de San Ildefonso, hacia 1750.



Fig. 407. Dando la comunión, San Juan, Calatayud, finales siglo xvii.



Fig. 408. Ilustración en *El peregrino atlante*, F. De la Torre, 1670, Biblioteca General de Navarra.



Fig. 409. Fachada de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, Granada.

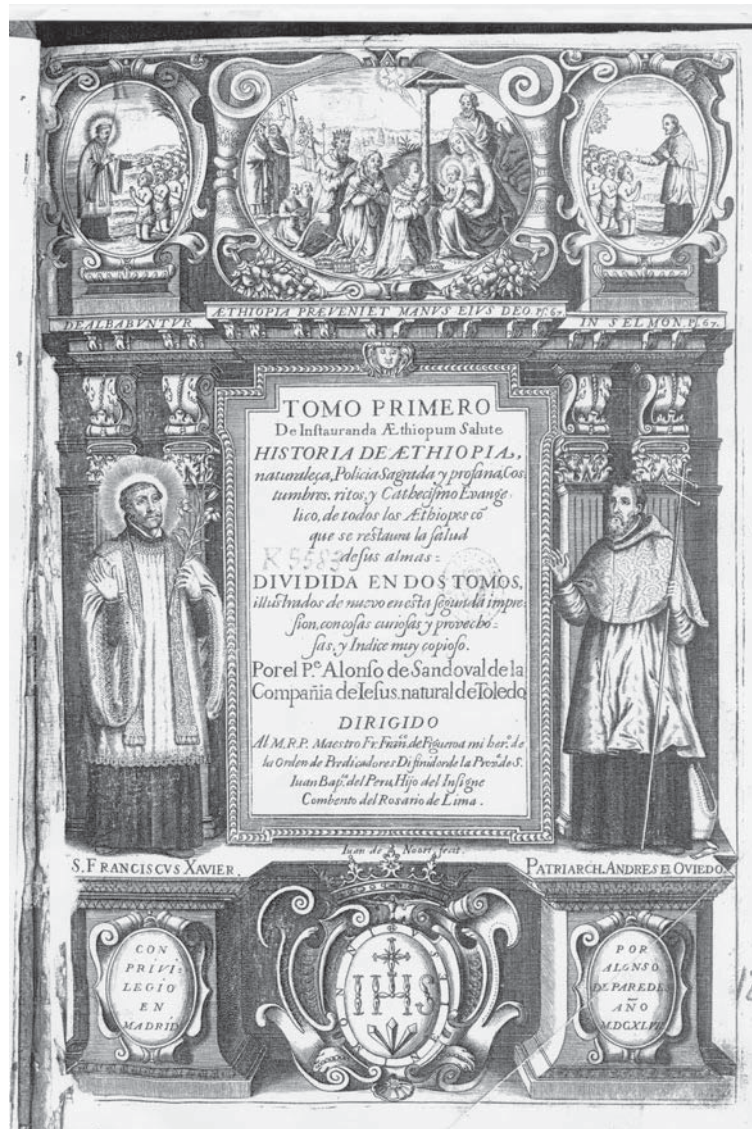


Fig. 410. Grabado de J. de Noort en *Tomo Primero de la Instaurada Aethiopum Salutem Historia de Aethiopia*, A. de Sandoval, 1647, Biblioteca Nacional.



Fig. 411. C. Coello, Nuestra Señora de la Asunción, Valdemoro, Madrid, 1680-1683.



Fig. 412. Bautizando, Santa María, Valtierra, Navarra.



Fig. 413. P. P. Rubens, Kunsthistorisches Museum, Viena, 1618.



Fig. 414. Atribuido a P. de Valladolid, Santa Marina la Real, León.



Fig. 415. M. Pretti, hacia 1656-1660, Museo Capodimonte, Nápoles,.



Fig. 416. Relicario, Museo Nacional Machado de Castro.



Fig. 417. Grabado de Klauber, Biblioteca Universidad de Navarra.



Fig. 418. Sacro Monte Parnaso, Valencia, 1687.



Fig. 419. Abogado contra la peste, St. Maria, Allersdorf.



Fig. 420. *Den Heilige Franciscus Xaverius*, Patrono de Brujas, 1666, Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 421. G. Reni, Patronos de Bologna, 1630,
Pinacoteca Nazionale, Bologna.



Fig. 423. Anónimo, Monasterio de Leyre, Navarra.

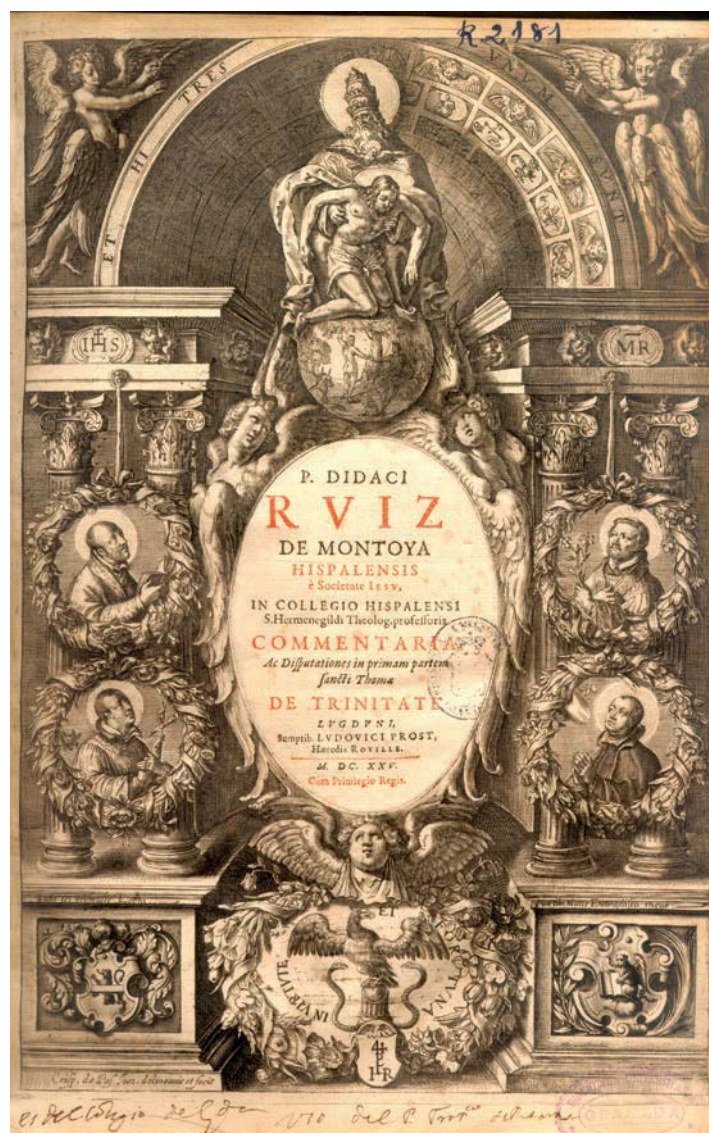


Fig. 424. «Crisp. de Pas Jum delineavit et fecit» en D. Ruiz de Montoya, *Comentaria ac disputationes... sancti Thomae De Trinitate*. 1625.



Fig. 425. A. de Pereda, Santa María de la Fuente, Guadalajara, siglo XVII.



Fig. 426. Iglesia de San Pedro, Puente la Reina, siglo XVIII.



Fig. 427. Retablo Misión de San Francisco Javier, Baja California.



Fig. 428, «I de Courbes sculpsit», 1622, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 429. J. del Castillo, Facultad de Teología, Granada, en torno a 1622.



Fig. 430. G. C. Procaccini, 1616, Pinacoteca Módena.



Fig. 431, J. B. Roldán,
Biblioteca Nacional de
España.



Fig. 432. H. Wierix,
L'adoration de l'enfant Jésus.



Fig. 433. «Crux fidelis...», H. Wierix.



Fig. 434. A. Circignani, 1621, Galería Estense, Módena.



Fig. 435. M. Snyders, 1616.



Fig. 436. S. A. Bolswert, según modelo de Rubens, 1622, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 437. D. Camporredondo, Iglesia de Santiago, Calahorra.



Fig. 438. P. de Valladolid, Santa Marina la Real, León.



Fig. 439. S. Carmona, 1804, Museo Municipal de Madrid.



Fig. 440. J. P. Morlete, Pinacoteca Virreinal de San Diego, México, siglo XVIII.



Fig. 441. P. Bailliu, 1613, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 442. Diepenbeeck, 1642, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 443. Anónimo, Residencia de la Compañía, Loyola.

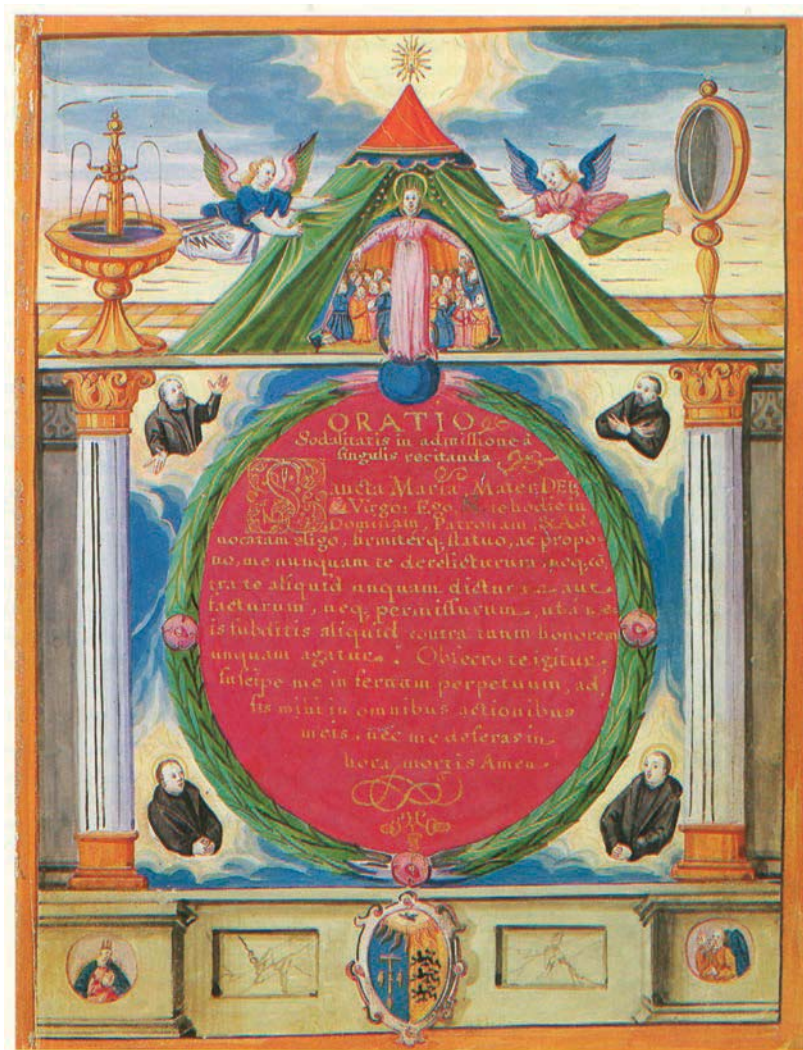


Fig. 444. Oratio sodalitatis in admissione a singulis recitanda, Dillingen.



Fig. 445. T. Scheffler, 1751, iglesia de la Compañía, Dillingen.



Fig. 446. Grabado de Courbes en *Pasos de la Virgen Santísima* de A. Ezquerro, 1629, Biblioteca Universidad de Granada.



Fig. 447. M. Samaniego, Convento del Carmen alto, Quito.



Fig. 448. J. F. de Aguilera, 1720,
Pinacoteca Virreinal de San Diego, México.



Fig. 449. J. Padilla, iglesia de san Francisco Javier,
Tepotzotlán, México, 1759.



Fig. 450. F. A. de Vallejo, Escudo de monja, México, siglo XVIII.



Fig. 451. J. de Páez, 1770, Museo de América, Madrid.



Fig. 452. Grabado de F. Heylan en *R. P. Iacobi Granado gaditani e societate Iesu in tertiam partem S. Thomae Aquinatis...* 1633, Biblioteca Nacional de España.

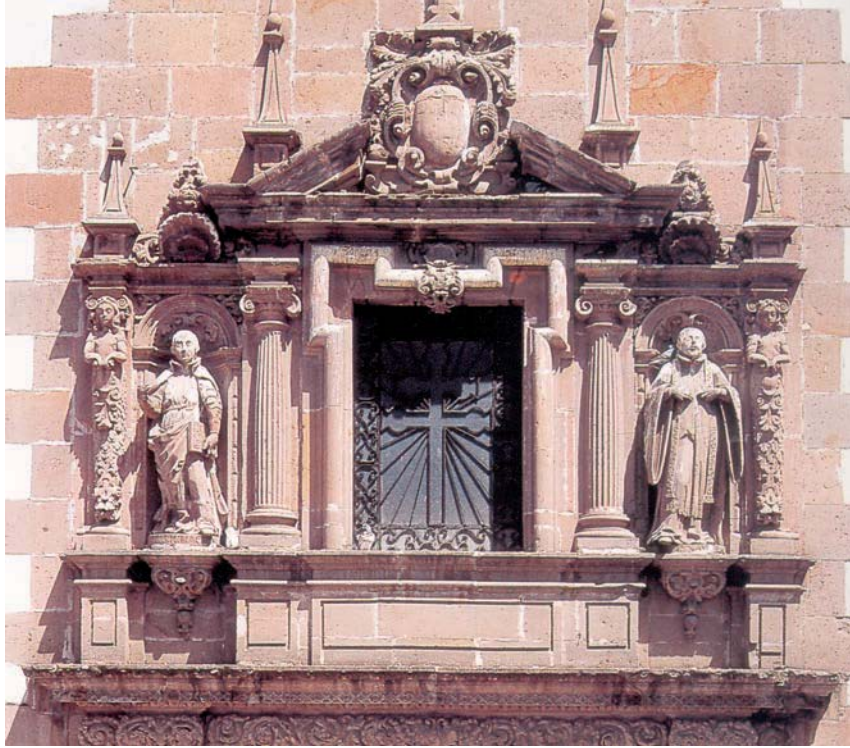


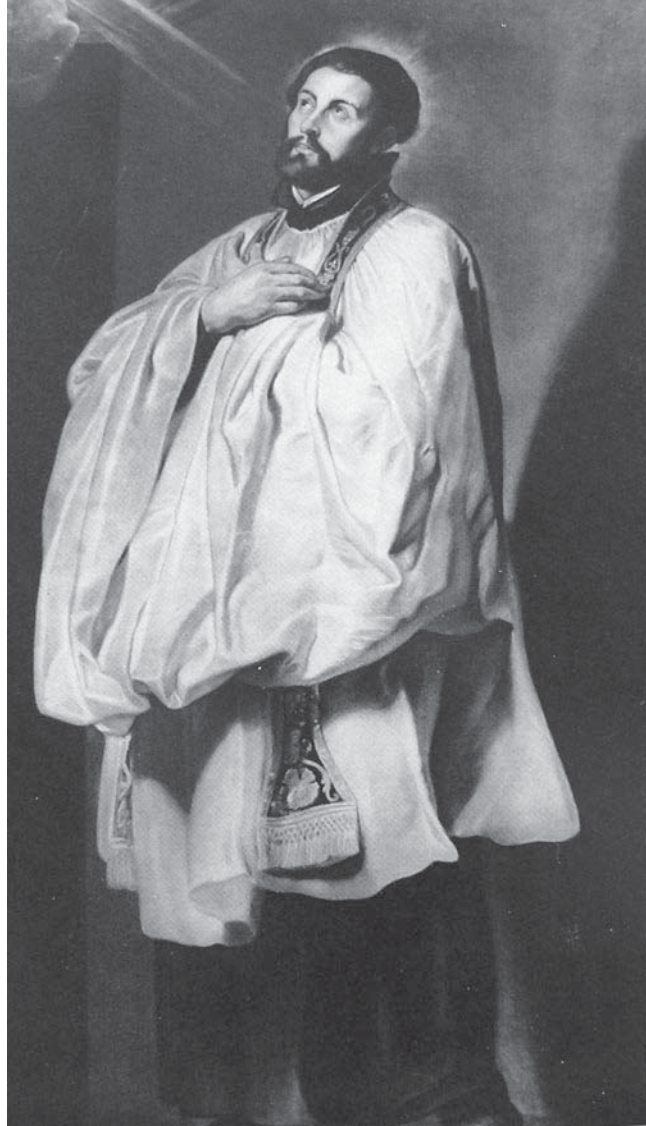
Fig. 453. Antiguo colegio de San Francisco Javier, Querétaro, México.



Fig. 454. Sagrario, Santa María de Achao, Chiloé, Chile.



Fig. 455.



Figs. 455 y 456. P. P. Rubens, Colección Warwick y desaparecido.

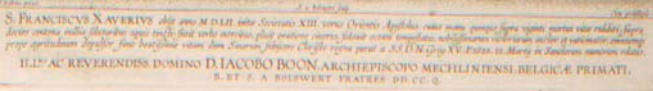


Fig. 457. S. A. Bolswert, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 458. P. Bailliu, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 459. P. Schenck, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 460. U. Loth, iglesia jesuita de San Miguel, Munich, hacia 1624.



Fig. 461. Puerta de la sacristía, iglesia del Bom Jesus, Goa.



Fig. 462. Iglesia de Santiago, Arequipa, Perú.



Fig. 463. C. Villalpando, Museo Nacional del Virreinato, Tepotzotlán, México.



Fig. 464. San Carlo, Noto, Sicilia.



Fig. 465. G. B. Gaulli, boceto para San Andrés del Quirinal, 1675, Museo Vaticano.



Fig. 466. C. Maratta, 1674-1679, Iglesia del Gesù, Roma.



Fig. 467. B. Farjat, Biblioteca Nacional de España.



Fig. 468. Muerte, G. Corrado, Pinacoteca de la Casa Profesa, México.



Fig. 469. P. Laboria, iglesia de San Ignacio, Bogotá.

